

# ANNALI D'ITALIANISTICA

---

ITALY 1991  
THE MODERN AND THE POSTMODERN

Edited by  
Dino S. Cervigni

---

Volume 9, 1991

**AdI**  
**Annali d'Italianistica**  
**The University of North Carolina at Chapel Hill**  
**Chapel Hill, NC 27599-3170**

**EDITOR:**

Dino S. Cervigni, *The University of North Carolina at Chapel Hill*

**ASSOCIATE EDITORS:**

Paolo Cherchi, *University of Chicago*

Antonio Illiano, *The University of North Carolina at Chapel Hill*

Edoardo A. Lèbano, *Indiana University*

Albert N. Mancini, *The Ohio State University*

**ADVISORY BOARD:**

Luigi Ballerini, *New York University*

Ernesto G. Caserta, *Duke University*

Louise George Clubb, *University of California, Berkeley*

Domenico De Robertis, *Università degli Studi di Firenze*

Cecil Grayson, *Magdalen College, Oxford*

Willi Hirdt, *Universität Bonn*

Christopher Kleinhenz, *University of Wisconsin, Madison*

Mario Marti, *Università degli Studi di Lecce*

Ennio Rao, *The University of North Carolina at Chapel Hill*

Aldo Scaglione, *New York University*

Paolo Valesio, *Yale University*

Aldo Vallone, *Università degli Studi di Napoli*

Rebecca West, *The University of Chicago*

*Annali d'Italianistica* seeks to promote the study of Italian literature in its cultural context, to foster scholarly excellence, and to select topics of interest to a large number of Italianists. Monographic in nature, the journal is receptive to a variety of topics, critical approaches, and theoretical perspectives. Each year's topic is announced well ahead of time, and contributions are welcome. The journal is issued in the fall of each year. For all communications concerning contributions and subscriptions, address the Editor, *Annali d'Italianistica*, The University of North Carolina at Chapel Hill, Chapel Hill, NC 27599-3170. Subscription rates: Regular \$12; institution \$19; patron \$30; donor \$50; benefactor \$100; foreign subscribers: \$21 (surface mail). Checks, in U.S. currency, should be made payable to *Annali d'Italianistica*. Manuscripts should be submitted with a McIntosh or IBM compatible disk and should be accompanied by a stamped, self-addressed envelope. Authors should follow the MLA style for articles in English; articles in Italian should conform to the *AdI* style sheet.



# Annali d'Italianistica

## Contents, Volume 9, 1991

- 4 **Franco Fido and Dino S. Cervigni.** Announcing *AdI* 1993: Goldoni  
\*\*\*
- 5 **Dino S. Cervigni.** The Modern and the Postmodern: An Introduction  
**I. The Postmodern Debate: Philosophy, Politics, and History**
- 32 **Peter Carravetta.** Postmodern Chronicles
- 56 **Francesco Guardiani.** Il postmoderno esce dal caos.  
Verso la sintesi con McLuhan e Frye
- 72 **Giovanni Mari.** Post-moderno e democrazia.  
Nota sulla "filosofia militante" di Gianni Vattimo
- 84 **Adelino Zanini.** Instrument/Plan. Modern Lemmas, Postmodern Usage
- 92 **Giuseppe Patella.** Sapere e potere, estetica e politica nell'età postmoderna:  
verso un postmodernismo della resistenza
- 106 **Alessandro Carrera.** Alternative alla storia.  
Un problema per il pensiero italiano contemporaneo
- 124 **Renate Holub.** Weak Thought and Strong Ethics:  
The "Postmodern" and Feminist Theory in Italy
- 144 **Rocco Capozzi.** Dalla "letteratura e industria" all'industria del postmoderno
- II. The Modern and the Postmodern: Criticism, Fiction, Poetry**
- 158 **Gregory L. Lucente.** Modernism and Postmodernism  
in Contemporary Italian Fiction and Philosophy
- 168 **Gian Paolo Biasin.** Frammenti di geografia romanzesca
- 182 **Joseph Francese.** The Postmodern Discourses  
of Doctorow's *Billy Bathgate* and Tabucchi's *I dialoghi mancati*
- 198 **JoAnn Cannon.** Italian Postmodernism and Calvino's *Lezioni americane*
- 212 **Angela M. Jeannet.** Escape from the Labyrinth: Italo Calvino's *Marcavaldo*
- 230 **Robert Dombroski and Ross Miller.** Postmodern Rhetoric:  
Calvino's *Le città invisibili* and Architecture
- 242 **Beverly Allen.** Postmodernity in Pieve di Soligo
- 254 **Emilio Speciale.** Post-moderno o neo-classicismo? Patrizia Valduga  
e il ritorno alle forme metriche nella recente poesia italiana
- 272 **Rebecca West.** Before, Beneath, and Around the Text:  
The Genesis and Construction of Some Postmodern Prose Fictions

### III. Postmodernism and Film

- 294 **Francesco Casetti.** Archeologia del postmoderno italiano: 8<sup>1</sup>/<sub>2</sub> di Fellini  
304 **Claudio Mazzola.** Il *Deserto rosso* di Antonioni:  
visione anticipatrice del deserto postmoderno  
314 **John P. Welle.** "Maciste magretto della letteratura":  
Postmodernism in Pasolini's Film Poems

## REVIEWS AND NOTES

### NOTES

La scrittura femminile. Considerazioni in margine alla lettura di *Le stanze ritrovate. Antologia di scrittrici venete dal Quattrocento al Novecento*, a c. di Antonia Arslan, Adriana Chemello, Gilberto Pizzamiglio, Venezia, Eidos, 1991.  
Valeria Finucci (322)

### ITALIAN BOOKSHELF

Edited with the collaboration of Paolo Cherchi, Albert N. Mancini, Valeria Finucci, Gustavo Costa, and John P. Welle.

Renato Rosselli, *Dizionario guida alla scelta dei sinonimi e dei contrari* (Robert C. Melzi 330). Mario Santoro, *Il libro a stampa. I primordi* (Emilio Speciale 333). Rosetta D'Angelo, *Il poemetto dell'intelligenza* (Theodore J. Cachey Jr. 335). Robert Pogue Harrison, *The Body of Beatrice* (Paul Colilli 337). Robin Kirkpatrick, *Dante's Inferno: Difficulty and Dead Poetry* (Regina Psaki 338). *L'idea deforme: interpretazioni esoteriche di Dante*, ed. Maria Pia Pozzato (Thomas Simpson 340). Konrad Eisenbichler and Amilcare A. Iannucci, eds., *Petrarch's Triumphs: Allegory and Spectacle* (Stephen Murphy 342). Karla Taylor. *Chaucer Reads The Divine Comedy* (Edward Vasta 344). *Petrarch's 'Secretum' with Introduction, Notes, and Critical Anthology*, trans. Davy A. Carozza and H. James Shey (Aldo S. Bernardo 348). Giovanni Cavalcanti, *Nuova opera (Chronique florentine inédite du XV<sup>e</sup> siècle)* (Luigi Monga 350). Manfredi Piccolomini, *The Brutus Revival: Parricide and Tyrannicide in the Renaissance* (David Marsh 352). Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato*, trans. Charles Stanley Ross (Michael Murrin 353). Mario Santoro, *Ariosto e il Rinascimento* (Deanna Shemek 357). Marianne Shapiro, *The Poetics of Ariosto* (Salvatore Di Maria 359). Robert Klein and Henri Zerner, *Italian Art, 1500-600: Sources and Documents* (Mary Pardo 361). David O.



Frantz, *Festum Voluptatis: A Study of Renaissance Erotica* (Bonner Mitchell 362). Torquato Tasso, *Rinaldo. Edizione critica basata sulla seconda edizione del 1570 con le varianti della princeps* (1562), ed. Michael Sherberg (Anthony Oldcorn 363). Veronica Gambarà e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale (Elissa Weaver 366). Giancarlo Maiorino, *The Cornucopian Mind and the Baroque Unity of the Arts* (John M. Headley 369). *Studi secenteschi* (Olimpia Pelosi 371). Reed Way Dasenbrock, *Imitating the Italians: Wyatt, Spenser, Synge, Pound, Joyce* (Raymond A. Prier 372). Enrico Malato, *Lo fedele consiglio de la ragione* (Albert N. Mancini 375). Albert N. Mancini, *I "capitoli" letterari di Francesco Bolognetti: tempi e modi della letteratura epica fra l'Ariosto e il Tasso* (Gustavo Costa 378). Cesare De Leonardis, *Il finto incanto*. Cesare De Leonardis, *Il re superbo*, ed. Olimpia Pelosi (Francesco Guardiani 380). Maria-Luisa Minio-Paluello, *La "fusta dei matti"* (Bonner Mitchell 382). Franco Fido, *Le muse perdute e ritrovate* (Stefania Buccini 385). Jane V. Bertolino, *The Many Faces of Pamela* (Maria Ines Bonatti 387). Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, ed. Ezio Raimondi and Luciano Bottoni (Augustus Pallotta 387). S. Bernard Chandler, *Saggi sul romanzo italiano dell'ottocento* (Darby Tench 390). Mario Aste, *Grazia Deledda: Ethnic Novelist* (Francesco Guardiani 392). Robert S. Dombroski, *Antonio Gramsci* (Ellen Nerenberg 394). Anthony Caputi, *Pirandello and the Crisis of Modern Consciousness* (Giovanni R. Bussino 397). Anthony J. Tamburri, *Of Saltimbanchi and Incendiari: Aldo Palazzeschi and Avant-Gardism in Italy* (Elena Ugnani 400). Eugenio Montale, *Poesie* (Giancarlo Pandini 402). Romano Luperini, *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza* (Gian Paolo Biasin 403). Ezio Raimondi, *Le poetiche della modernità in Italia* (Clavio Ascari 406). Alfredo Bonadeo, *Mark of the Beast: Death and Degradation in the Literature of the Great War* (Clavio Ascari 407). *Contemporary Women Writers in Italy: A Modern Renaissance* (Rosalia Colombo Ascari 409). *Donna: Women in Italian Culture* (Rosalia Colombo Ascari 412). Rocco Capozzi, *Scrittori, critici e industria culturale dagli anni '60 ad oggi* (Francesco Guardiani 413). Armando Balduino, *La donna dello schermo* (Paolo Cherchi 417). *New Italian Poets* (Massimo Maggiari 419). Giuseppe De Marco, *Per una carta poetica del Sud* (Charles Klopp 421). Bruce Merry, *Women in Modern Italian Literature* (Robin Pickering-Iazzi 423). Seymour Chatman and Guido Fink, eds., *Michelangelo Antonioni, dir. L'avventura* (Angela Dalle Vacche 426). Rita Melillo, *Indagine su KA-KANATA. Pluralismo filosofico* (Giovanni Gullace 428). Peter Carravetta, *Prefaces to the Diaphora. Rhetorics, Allegory, and the Interpretation of Postmodernity* (Renate Holub 431).

## Books Received

Copyright 1991. *Annali d'italianistica*. Edited by Dino S. Cervigni.



**Goldoni**  
**(1793-1993)**  
**and**  
**Eighteenth-Century Theater**

*Annali d'italianistica* will devote its 1993 issue to Carlo Goldoni on the bicentennial of his death, which occurred in Paris on February 6, 1793. Italy's foremost playwright, Goldoni authored over one-hundred comedies in Italian, Venetian dialect, and French, and over fifty librettos, in addition to his memoirs. For us today, after two centuries, Goldoni's work provides a fertile ground, to some extent still to be explored, for the study of Venetian society, Italian culture, and European philosophy and art. *AdI* 1993 intends to investigate such regional, national, and international aspects of Goldoni's work.

Goldoni's best known plays have drawn an international audience and equally international casts; critics and historians have been quick to regard Goldoni's theatrical craft and imagination as central to the portrayal and shaping of eighteenth-century mores. Furthermore, the Venetian dialect he often used and the everyday life he portrayed, although running counter to the lofty standard of the Italian literary tradition, today engage our modern interests. In fact, through recent productions at the hands of both traditional and avant-garde directors in Paris, London, Frankfurt, Warsaw, Moscow, and New York, Goldoni has been rediscovered as the inventor of a unique blend of dramatic realism, and his theatrical production has been reassessed for its cordial, yet acute insight into society, its characters, and its issues. Goldoni's language, a sparkling expression created for the stage, assumes a style of its own, which is neither purely literary nor, certainly, common and everyday. Furthermore, Goldoni's seemingly casual theatrical inventions confronted the public with the Enlightenment's principles more effectively than his contemporaries' didactic work. Ironically, this "Venetian" author has become recognized as the most "European" writer in eighteenth-century Italy.

Within such an international perspective and diversified concerns, the editors of this issue, Franco Fido and Dino S. Cervigni, welcome contributions that explore Goldoni's Venetian, Italian, and European context. The editors further hope that, by fostering this great European playwright's understanding and appreciation, *AdI* 1993 will promote the translation of a larger number of Goldoni's comedies, thus further encouraging directors and actors to bring them on the American stage.

## The Modern and the Postmodern: An Introduction

---

With "Italy 1991: The Modern and the Postmodern," *Annali d'italianistica* seeks to probe into Italy's contemporary moment more directly than in any of its previous eight issues. This issue's focus on the present, a fluid point of time, evolving, more challenging, and hence not immediately comprehensible to those who experience it, lies at the root of some of the difficulties inherent in the topic itself.<sup>1</sup> In addition to these, scholars are confronted by difficulties originating directly from the study of the postmodern itself. They range from making some sense out of the ongoing debate about the postmodern and formulating an acceptable concept of it to defining its relation to the modern, its historical boundaries, its philosophical and political basis, and — not at all least for literary critics — its effectiveness in textual analysis.

An initial, not at all unessential, issue concerns terminology. As Biasin points out in this volume, nowadays everybody in Italy speaks of postmodernism; and yet, before this discussion began, nobody ever spoke of modernism. In fact, whereas in the Anglo-Saxon world postmodernism finds in the New Criticism and in Modernism an easily identifiable point of reference and contrast,<sup>2</sup> until recently "modernism" has not been a viable term in the Italian critical literature.<sup>3</sup> In Italian language, "modernismo," the immediate cognate with the English term, has a specific historico-religious meaning (as Biasin and Carravetta remind us) and thus cannot be employed in our present debate.<sup>4</sup> In the

---

<sup>1</sup> Debating this volume's same issues, Connor postulates that "knowledge is always doomed to arrive too late on the scene of experience" (3) and points out that this "gap between experience and knowledge begins, or at least reaches a point of important focus, in some of the texts of the cultural and philosophical movement that is called modernism" (3-4).

<sup>2</sup> Scholars, in fact, point out that postmodernism has contributed toward the clarification of modernism, as Connor writes: "the urge to identify and celebrate the category of the postmodern has been so strong as to produce by back-formation a collective agreement about what modernism was, in order to have something to react against" (105).

<sup>3</sup> One of the most recent studies of Italian modernism is Raimondi's *Le poetiche della modernità in Italia*, which C. Ascari reviews in this issue.

<sup>4</sup> "Modernismo . . . tendenza al rinnovamento di ideologie, metodi, sistemi e sim. per adeguarli al mondo moderno. . . movimento religioso condannato da Pio X, perché tendeva ad accordare la tradizione cattolica con le correnti filosofiche e sociali del mondo moderno. . . prima dell'apparizione del grave documento pontificio, la parola *Modernismo* venne coniata da Giuseppe Sacchetti, direttore dell'"Unità cattolica", in polemica con Romolo Murri. Questi faceva uso e abuso, parlando a nome dei giovani della *democrazia cristiana* della *modernità* e



meantime, two other words have become available, "il moderno" and "la modernità," and hence "il postmoderno" and "la postmodernità."<sup>5</sup> To be sure, the issue concerning terminology is bound to become more complex, for in the English-speaking world one also distinguishes between postmodernism and postmodernity. For Schulte-Sasse, in fact, the terms of modernity and postmodernity refer to the "socio-historical period," while modernism and postmodernism designate the "cultural precipitates of this socio-historical period" (quoted in this volume by Welle, note 2).<sup>6</sup> For the benefit of all of us — initiates and uninitiates alike — Carravetta (as a first step toward a philosophico-historical discussion) reminds us of the etymology of the term, from the Latin *modus* (norm and rule) to *modo* (the present time) and hence *modernus* (coined after *hodie-hodiernus*).

This volume's inherent difficulty, however, derives most clearly from the evolving debate in which postmodernism is involved, primarily (although every day less and less exclusively) in the English-speaking world to the extent that, as Carravetta suggests, "Postmodernism is by and large an (Anglo-)American phenomenon" (*Prefaces* 268n11). Quite simply and succinctly, while the term postmodernism was used in the 1950s and 1960s by certain writers (Connor 6), the concept began to become acceptable in the mid-1970s when several disciplines became involved in the debate and influenced each other through discussing it. More recently, as Connor writes, "With the appearance of Jean-François Lyotard's *La Condition postmoderne* in 1979, and its translation into English in 1984, these different disciplinary diagnoses received an interdisciplinary confirmation, and there no longer seemed room for disagreement that postmodernism and postmodernity had come to stay" (6).<sup>7</sup>

---

Sacchetti incominciò a dare addosso al *modernismo* nel quale vedeva un successo della *modernità*. La polemica si svolgeva all'alba del secolo XX" (Cortelazzo and Zolli, "moderno"). The same historico-religious meaning is one of the accepted meanings of "modernism" according to *The Compact Edition of the Oxford English Dictionary* ("Supplement"). This edition, dated 1971, does not record the term "postmodernism."

<sup>5</sup> Most Italian dictionaries do not record the latter two entries, with the exception of *Grande dizionario della lingua italiana*, which lists: "postmodernismo," "post-modernista," "postmodernità," and "postmoderno." According to *Grande dizionario della lingua italiana*, English is the recognized language of derivation of all these terms; their definitions privilege architecture and philosophy; the authors quoted in these entries are: F. Montuori, G. Vattimo, A. Branzi, M. Ferraris, P. Portoghesi, B. Zevi, and S. Saviane. The latter two employ the term "postmoderno" ironically.

<sup>6</sup> See also Connor: "It is necessary to distinguish between two separate areas of postmodern theory. On the one hand, there is the compendium of narratives about the emergence of postmodernism in world culture. . . . associated with this side of the postmodern debate . . . is a different account, of the emergence of new forms of social, political and economic arrangement. These two accounts, one of the emergence of postmodernism out of modernism, the other of the emergence of postmodernity out of modernity, run on adjoining tracks . . ." (27).

<sup>7</sup> Not only has postmodernism (just as modernism) come to stay; both concepts have also created a plethora of studies. The scanning of the MLA International Bibliography CD ROM,



Precisely within this context of open, ongoing, and often conflicting debate, I proposed this topic — “Italy 1991: The Modern and the Postmodern” — in the 1989 volume of *AdI* and have solicited and accepted essays. Thus, the twenty articles featured here focus on the proposed topic from various perspectives and disciplines in order to present the debate on the modern and postmodern in contemporary Italy in as diversified and as complete a manner as possible.

## I. The Postmodern Debate: Philosophy, Politics, and History

Begun initially within the realm of architecture (Portoghesi; Connor 65-102), the debate on the postmodern moved quickly to philosophy, politics, and also history. In some areas more so than in others, the debate has become intense, and postmodernists express a sense of urgency in presenting their (often conflicting) views, in justifying postmodernism both historically and philosophically, and in showing to which extent postmodernism is by its own nature an all-encompassing concept.

Peter Carravetta's essay, “Postmodern Chronicles,” is thus exemplary in many respects. In fact, its first subsection (“1. Pretext”) offers the reader a passionate and well-argued defense of the “weak thought” presented by Gianni Vattimo — Italy's foremost proponent of postmodernism<sup>8</sup> — as well as a forceful attack upon Romano Luperini's ongoing critique of postmodernism in general and of the postmodernism *à la* Vattimo in particular. Then, in the essay's two subsequent sections (“2. Prodrômes”; “3. Early Protagonists”), Carravetta traces the history of the debate on postmodernism, primarily in Italy, in order to focus on postmodernism's major issues (“4. Reactions of the Moderns”; “5. Other Discussions”; “6. By Way of Introducing the Next Instalment . . .”). Carravetta explores Vattimo's “weak thought” — with which he assumes the reader to be familiar —<sup>9</sup> in all its manifold historical and philosophical connections with such philosophers as Nietzsche, Heidegger, and Lyotard,

---

1981-1991, produces about 1600 items for modernism and modernity and about 800 items for postmodernism.

<sup>8</sup> Carravetta has almost single-handedly spearheaded the debate on Vattimo's “weak thought” in North America through the journal he has founded and edits, *Differentia*, his recent *Prefaces to the Diaphora* (reviewed by Holub in this issue), and countless essays. He has just completed the translation of *Il pensiero debole*, to be published in 1992 by the Johns Hopkins UP.

<sup>9</sup> In *Annali*, Viano has critically described Vattimo's and Rovatti's anthology, *Il pensiero debole*, which is one of the most fundamental presentations of “weak thought.” For Viano, Vattimo and Rovatti attack theory “intesa come potere, capacità di controllo, implicazione, totalizzazione” (*Il pensiero debole* 8); by contrast, “weak thought” should learn how to “articolarsi nella mezza luce” (9), giving up the hope of encountering original being but nevertheless hoping to come across the “essere come traccia, ricordo, un essere consumato e indebolito”; in order to do so, reason must reevaluate certain forms of irrationality and assume a sort of “pietas” toward the past (11; qtd. by Viano 407).

according to whom all theories — variously called master narratives, metanarratives, “great legitimizing ‘myths’ or narrative archetypes” (Jameson, “Foreword” IX)<sup>10</sup> — ought now to be considered extinct.<sup>11</sup>

Whereas Carravetta focuses on the postmodern following a philosophical line which goes from Heidegger to Lyotard and Vattimo, in his essay “Il postmoderno esce dal caos” Francesco Guardiani seeks to offer a synthesis of the current debate on postmodernism from both a philosophical and literary perspective. He privileges two Canadian thinkers: McLuhan and Frye. After tracing the development in the Anglo-Saxon world from New Criticism to structuralism, poststructuralism, and deconstruction, Guardiani analyzes the work of McLuhan and Frye in order to show the ways in which their work points toward, and can be viewed as, a synthesis of the postmodern. Guardiani knows full well that critics have an easier task in tracing literary criticism’s development in the twentieth-century Anglo-Saxon world, where New Criticism and Modernism embrace most of the first half of this century, than their Italian counterparts concerning Italy. For the Italian context, in fact, Guardiani rightly mentions Croce (1866-1952), whose overwhelming personality dominated almost completely Italy’s poetic theory throughout most of the twentieth century until his death.<sup>12</sup> For Guardiani, McLuhan’s and Frye’s parallel and totalizing critical theory constitutes Canada’s highest contribution to contemporary culture, of which the two scholars — Guardiani argues — offer a synthesis that brings together philosophy and philology, the history of the ideas and rhetoric, despite the fact that they never employ the term postmodernism. For McLuhan in *The Gutenberg Galaxy* (1962) — Guardiani continues —

---

<sup>10</sup> In his “Foreword” to Lyotard’s *The Postmodern Condition*, Jameson identifies “the two great myths disengaged by Lyotard”: “that of the liberation of humanity and that of the speculative unity of knowledge (*qua* philosophical system). . . . The first — political, militant, activist — is of course the tradition of the French eighteenth century and the French Revolution, a tradition for which philosophy is already politics and in which Lyotard must himself clearly be ranged. The second is of course the Germanic and Hegelian tradition — a contemplative one, organized around the value of totality rather than that of commitment, and a tradition to which Lyotard’s philosophical adversary, Habermas, still — however distantly — remains affiliated” (“Foreword” IX).

<sup>11</sup> Carravetta’s essay — the first in a series of articles intended to “chronicle” postmodernism — is thus closely linked with his recent book-length study of postmodernity: *Prefaces to the Diaphora: Rhetorics, Allegory, and the Interpretation of Postmodernity*. The book is divided into three parts, focusing respectively on the modern in decline, on the issues and the epoch leading directly to the postmodern, and finally on the postmodern itself. The book ends with a conclusion, notes, a vast bibliography, and an index of names and of terms and subjects. See in this issue Holub’s review of the book.

<sup>12</sup> In 1989 and 1990, *Adl* has published three reviews by Gullace of studies by Caserta, Moss, and Paolozzi dealing exclusively or in part with Croce. It is worth pointing out what Raimondi notes in *Le poetiche della modernità in Italia*; namely, that Croce himself (*Di un carattere della più recente letteratura italiana*) saw the origin of twentieth-century poetics in the changes which occurred in the first half of the nineteenth century (Raimondi 11, qtd. by Ascari).



modernity is the epoch which goes from the invention of the press to the first half of the last century. Postmodernity, born at that time with the invention of the electric telegraph, has reached its highest phase in our contemporary epoch.<sup>13</sup> McLuhan's justification of this twofold periodization of six centuries of history — Guardiani explains — resides in his conception of the medium which characterizes society's development. In brief, while modernity was based on a mechanic medium, which privileges sight, postmodernity is characterized by electric and electronic ways of communication, which for McLuhan are no longer machines but all-embracing "anti-machines" because they affect all human perceptions and experiences. Scholars are fully aware of the far-reaching implications of chronological boundaries in all historical investigations.<sup>14</sup> Insofar as McLuhan's notion of the medium resides at the origin of modernity and postmodernity, Guardiani goes to great lengths to clarify the principles underlying it. Accordingly, he also argues that, contrary to Vattimo (*Postmoderno: una società trasparente?*), who fails to clarify the cause of modernity, McLuhan posits such a cause in the mechanic nature of its mass media. Therefore, although, in Guardiani's view, Vattimo agrees with McLuhan in placing the beginning of modernity in the fifteenth century, by leaving its essential cause unspecified Vattimo leaves ambiguous his conception of postmodernity.<sup>15</sup> After McLuhan, Guardiani goes on to discuss Frye,

---

<sup>13</sup> Defining chronological boundaries constitutes a major issue for all periods and hence also for postmodernism. Whereas for McLuhan (according to Guardiani) postmodernism began during the first half of the last century and for Toynbee (Carravetta writes) "the Modern ends around 1895" (*Prefaces* 146), the notion of the postmodern is usually applied to the time which goes from the sixties to the present.

<sup>14</sup> As Headley reminds us in analyzing "the end of the Renaissance" (an epoch which would fall within the first phase of McLuhan's concept of modernity): "Do historical periods, or better yet historical movements, have an end, a definitive termination? . . . Obviously, historical movements do not end as do railroad tracks or a football game. For as a historical agent the movement itself has throughout been undergoing transmutation or transformation. . . . Furthermore, it appears that historians have spent more time reflecting on the origins than defining the ends of movements" (157).

<sup>15</sup> A criticism of Vattimo's position on postmodernity comes from another scholar, Romano Luperini, whose work is quoted by Guardiani and other contributors (Lucente; Capozzi), in addition to Carravetta. Luperini is unwilling to view modernity separately from postmodernity: "Ebbene, quest'ultima fase [of modernity], segnata dalla esasperazione e dalla concentrazione estrema degli aspetti più qualificanti del moderno e dalle conseguenze da essi indotte (e segnatamente da un nuovo modo di vivere il rapporto fra spazio e tempo), può anche essere definita *postmoderno*, ma ciò non significa affatto che le forme critiche di pensiero elaborate dalla modernità siano inadeguate alla comprensione del presente" (4-5). Furthermore, in agreement with McLuhan and Vattimo, although for different reasons, Luperini sees an historical shift ("svolta epocale") take place during the first decades of the last century, and of such a shift he emphasizes the elements of continuity characterizing "capitalist industry": "fetishistic goods," "usage" supplanted by "exchange," "the natural world" subordinated to production, market, and technology (4). Immediately afterward, Luperini makes abundantly clear his opposition to the concept of postmodernism, while emphasizing and proposing a sort of



emphasizing an element connecting the two: their shared understanding of the Dantean *polisemous*: Accordingly, for Guardiani Frye's theory of literature is based on the concept of polysemy applied to symbols, metaphors, and myths: "Simbolo, metafora e mito sono i cardini del pensiero critico di Frye: il simbolo è la parola letteraria, la metafora è lo strumento di associazione dei simboli, il mito è l'espressione verbale compiuta della creatività umana espressa con una storia formata da simboli legati da metafore." In Frye's understanding of myth Guardiani sees the link connecting both Frye and McLuhan within a postmodern context: "il mito va soprattutto riconosciuto come risposta dell'immaginazione alle esigenze fondamentali dell'uomo, che sono esigenze di sopravvivenza e di riaffermazione della propria identità." Hence derives Frye's "postmodern choice," which coincides with McLuhan's, for whom "l'ideologia non è altro che una razionalizzazione di esperienze passate da mettere a frutto nel futuro." Obviously, Frye's interest in a theory of literature makes his writings on poetry more directly pertinent to our concerns as literary critics. Thus, Guardiani's quotation from Frye's *Myth and Metaphor* ("Poets are the children of concern. . . . Yet there has always been a sense of something else that eludes this kind of communication" 21) involves poets as well as critics both intellectually and morally. In conclusion — Guardiani writes — what unites McLuhan and Frye is their lesson on "il principio di proprietà": what is proper of human beings in their thought and conduct (*Words with Power* 303-4).

This volume's first two essays amply illustrate postmodernism's close relation to philosophy, history, and literary criticism. Giovanni Mari's essay continues Carravetta's and Guardiani's discussion of Vattimo from the specific perspective of "filosofia militante," which in Mari's view has now assumed the task, once entrusted to metaphysics, to ground politics. Mari's essay moves along a line which at times takes him close to Vattimo, although at other times it distances him from the proponent of "weak thought." For Vattimo, modernity, violence, and metaphysics belong together. Mari objects to each element of this triad: violence is an effect of metaphysics only under certain conditions, democracy does not rest on persuasive arguments only, and modernity cannot be

---

manifesto for his view of modernity: "storicità, razionalità critica, natura pragmatica e dialettica del linguaggio, visione allegorica e altre categorie o forme del pensiero e dell'arte che hanno contraddistinto un filone antidogmatico e antimetafisico della modernità rappresentano, almeno per chi scrive, dei valori attuali per cui battersi contro la tendenza all'accettazione apologetica del presente — ora nichilistica ora misticheggiante — che caratterizza l'ideologia del postmoderno" (5). Unquestionably, Luperini urges readers to take a stand vis-à-vis the categories he views as characteristic of modernity ("storicità, razionalità critica, natura pragmatica e dialettica del linguaggio, visione allegorica . . . un filone antidogmatico"), his willingness to "battersi" (literally or intellectually?) against postmodernism, and his condemnation of metaphysics and/or ideology. Finally, Luperini (5) is vehement in attacking what he calls the "intrinseco carattere apologetico" of the "ideologia postmoderna" and its utopic version as expounded in Vattimo's *La società trasparente*.

equated to intolerance. Consequently, Mari argues that Vattimo's version of postmodernism cannot claim to be the *filosofia militante* entrusted with the task of waging war against the intolerance and violence supposedly fomented by metaphysics. Mari, however, does see in Vattimo's "weak thought" "un"indubbia forza seducente." In fact, Mari too argues against metaphysics: "Il 'meccanismo' del fondamento o il richiamo alla verità, infatti, tendono a porre un termine alla discussione e a togliere legittimità al carattere autoreferenziale del sistema dei linguaggi." And yet, I cannot but wonder to what extent metaphysics has put an end to any debate, for it would in fact seem that discussion, although time and again opposed, has always continued throughout history. At the same time, however, I join Mari in objecting to Vattimo, for whom to be "democratici in politica" one must be "postmetafisici in filosofia" and "sostenitori di un'ontologia debole." To hold such views may be tantamount to raising one's "weak thought" to the same level of absolute metaphysics. At this juncture, Mari confronts Vattimo with an argument *ad hominem*; namely, Heidegger's pro-Nazi stand: an argument — I would like to add — which the proponents of Heideggerian philosophy are as eager to face as Marxists are to theorize over the dissolution of the Soviet empire in its attempt to establish or reestablish democracy. In his rationalized ambivalence toward Vattimo, what concerns Mari the most, however, is Vattimo's linkage of politics with philosophy, with the possible outcome — Mari argues — for the "potere politico di rinvenire in una filosofia un alleato da allevare e preservare contro tutte le altre filosofie, nonché un discorso universalistico in cui ammantare la propria pratica e gli interessi che essa privilegia." Mari's final statement, therefore, is that politics "per propria natura tende a forme di dominio incontrastato sull'attualità." While the observation of past and present politics would seem to confirm Mari's statement, at the same time, however, I wonder about the ethical and philosophical implications of such a view, which seems to verge closely on Machiavelli's political thought.

Related to Mari's discussion of the relation between politics and philosophy is Adelino Zanini's essay on "Instrument/Plan: Modern Lemmas, Postmodern Usage." According to my understanding and within the context of the philosophical speculations of J. Dewey, C. S. Peirce, and G. H. Mead, an instrument is whatever can produce a practical effect. Hence derives the collapse of the traditional distinction between theoretical and practical activities. Zanini begins with a premise: an instrument "receives social approval based on specific alternatives which it may or may not satisfy." The question then is to what extent this premise is verifiable "in a greatly dilated space which is occupied by the 'community of instruments' on the present-day scene." Zanini points out the tragic nature of the instrument, for it can bring about either a convivial society or an instrumental one: the former is "that social organization where the 'community of instruments' is subservient to the aims of the person, while the latter "presupposes submission to totalizing institutions." Relying on I. Illich's



research, Zanini proposes that "the irreducible opposition between instrumental society and convivial, transparent, post-industrial reconversion of the instrument" is "found in postmodern knowledge." Zanini's analysis points to a further issue which derives from the relation between the instrumental society and political planning. *Vis-à-vis* postmodernism's critique of every concept dealing with planning, Zanini emphasizes "the breach between political planning and unplannable ethic." Hence his final words' subdued tone: "In some ways, therefore, even according to the logic of a controlled postmodern vocation, the essence of 'modern things' may remain obscure."

Giuseppe Patella further develops Mari's and Zanini's discussion within a vastly speculative context. In his "Sapere e potere, estetica e politica nell'età postmoderna," Patella writes that "in our postmodern condition" modernity's instruments and its modalities — "ragione soggettocentrica e universale del discorso filosofico" — should no longer govern society to the extent that they assume an objectionable control over reality through yesterday's idealism or today's technocracy, nihilism, authoritarianism, or demagoguery. For Patella, modernity's connection of culture and society in universal and absolutistic terms has failed. As a more adequate link between culture and society, he proposes "postmodernismo della resistenza." Insofar as the present situation is characterized by "una cultura della decorazione," "una politica della conservazione," and "una società del conformismo," Patella's "postmodernismo della resistenza" is concerned with "il carattere effettuale del sapere e della cultura, facendo differenza tra conservazione e trapasso, debolezza e forza, immobilismo e trasformazione, tatticismo ed effettualità." Therefore, *vis-à-vis* some of postmodernism's interpretations, which Patella calls "nichilistiche e banalizzanti," this new cultural perspective underscores knowledge's maieutic function toward reality and history.<sup>16</sup>

The following essay by Alessandro Carrera is in accord with all the other essays in this section for its focus on postmodernism's interest in philosophy and history as much as it is in disaccord with them in some of its final conclusions. Postmodernism — Carrera reminds us — is concerned with history: not so much with history's two traditional conceptions, the linear and the cyclical one, but rather with what has been called "the end of history." Through this conception of history, postmodernism undoubtedly reacts to modernism, which, in combating the passage of time which seemingly threatens artistic achievement, denies time to guarantee artistic permanency (Connor 118). By contrast, postmodern literature breaks this atemporal vision of time by underscoring time's contingency and becoming. Carrera joins neither the modernists nor the postmodernists. For him, to conclude that history and metaphysics have reached an end entails "una conclusione storicistica." Nor can

---

<sup>16</sup> I would like to acknowledge the cooperation of Peter Carravetta, who solicited these contributions by Giuseppe Mari, Adelino Zanini, and Giuseppe Patella.



history, metaphysics, or technology be “oltrepassate” just because a community’s intellectual spokespersons have so resolved. Vattimo himself — Carrera points out — argues that the notion of overcoming history and metaphysics reached a moment of crisis in Nietzsche, who has in fact revealed this notion’s relation to the idea of progress which the philosophy of “overcoming” criticizes. Thus Carrera argues that one can “*speculare sulla fine della storia solo nel momento in cui non si può più teorizzare la sua fine reale*” (Carrera’s italics). Hence he suggests that the cyclical and linear conceptions of time intersect in our present time, and that, in fact, according to Christian thought, history has ended while individual time is still in becoming. For according to Pauline conception (Gal. 4:4; 1 Eph 10; etc.), Christ marks the “plenitudo temporis,” the beginning and the end of time: “con l’evento di Cristo diviene possibile il fine (e la fine) della storia, nella misura in cui, a partire da quell’evento, tutte le possibilità storiche sono già dispiegate.” The consequence is that the end of history is not an historical event but history’s fulfillment. In discussing Guzzi’s postphilosophical, Christian option, Carrera remains on philosophical grounds. He observes, nonetheless, that repositioning religion within the framework of the current debate allows the forgotten category of possibility (*i.e.*, what is *still* possible, *always* possible) to reenter the realm of postmodern thinking, from which such a category had been excluded because of its “suspected” anti-nihilistic potentiality.

In contrast with Carrera, who views the end of history as history’s fulfillment and who repositions religion (and the category of possibility) within the postmodern debate, Renate Holub evokes history as a history of the transcultural subject. In her article “Weak Thought and Strong Ethics: The ‘Postmodern’ and Feminist Theory in Italy,” Holub focuses on “weak thought” as well as on the philosophical work of Diotima (the community of women philosophers in Verona) as manifestations of a contemporary critical spirit in Italy which she only cautiously calls “postmodern.” Against the background of Lyotard’s model of the “postmodern” and Harvey’s theses worked out in his *The Condition of Postmodernity*, Holub reflects on the position of contemporary Italian critical theory in the context of the rise of transculturalism. Thus, with an attentive eye to those non-Italian developments in the present international and cultural sphere that increasingly move towards hegemonic forms of transnationalizations and transculturalisms, Holub seeks to develop the minimal contours of a thesis which would accord contemporary Italian theory (such as “pensiero debole” and the feminist theory of Diotima) potentially subversive powers precisely because of its operations from the margins of transcultural politics.

Concerned as it is with literary as well as sociopolitical and mass-medial issues, Rocco Capozzi’s essay, “Dalla ‘letteratura e industria’ all’industria del postmoderno,” links the first with the second section of this volume. Capozzi enters into the debate on the modern and postmodern through discussing, among

others, Fortini, Luperini, and Vattimo, Fiedler, Jameson, and Hutcheon. He analyzes the literary and sociopolitical implications of the so-called "letteratura e industria" production which took place in Italy between 1957 and 1965. He furthermore indicates the ways in which literature's implications with industry in the fifties and sixties display some of the concepts characteristic of a postmodern so concerned with our contemporary industrialized world's effects on society. Capozzi finally underscores the critic's ethical duty to "deconstruct" from within postmodern industrial production in order to unmask it and attain a more appropriate understanding.

No matter how complex and controversial the philosophical, historical, and sociopolitical debate on the modern and postmodern is, one cannot but welcome its orientation toward a more enhanced concern with ethical and social issues. Undoubtedly, determining what these social and ethical issues are may prove as complex as mapping out our pragmatic and specific approach to them.

## II. The Modern and the Postmodern: Criticism, Fiction, Poetry

Although everyone nowadays is willing to admit philosophy's function in the analysis of postmodernism, it would seem that no one is certain to which extent a postmodern perspective can be effective in the evaluation of literary texts. This issue is further complicated by additional characteristics peculiar to the Italian critical scene: the undefined contours of modernity's literature and the Italian literary critics' hesitation or outright opposition to such critical trends as deconstruction and poststructuralism, which are often identified with postmodernism (Selden 70-74; Callinicos 2-3; 4-7; etc.). And yet, literary critics of contemporary Italian literature, especially those who operate in North America, cannot avoid asking themselves — as Gregory L. Lucente does in this section's first essay — fundamental questions about the nature of the differences distinguishing the literature of modernism from that of postmodernism, about aesthetic concerns, and about ethical and sociopolitical issues. Thus the nine authors whose essays constitute this section analyze specific literary texts as they also bear in mind a twofold question: What is postmodernism, and to what extent is postmodernism effective in literary analysis?

In "Modernism and Postmodernism in Contemporary Fiction and Philosophy," Lucente moves from a series of considerations on modernism and postmodernism to a brief analysis of exemplary postmodern texts. He identifies four categories — authority, closure, alienation, and representation — which characterize modern and postmodern texts differently.<sup>17</sup> Modern literature is

---

<sup>17</sup> In this issue, Biasin also contrasts the major characteristics of modern and postmodern literatures. Scholars interested in schematizations aimed at distinguishing the modern from the postmodern should consult Carravetta's *Prefaces*, where the author presents his own or



typified by irony vis-à-vis narrative voice, narrative closure, existential uncertainty, and faith in language's representational capacities. By contrast, postmodern literature displays a fragmented narrative, open-endedness, "the communal immersion in the *jouissance*," and finally "a sort of mass-cultural 'games without end.'" Although Lucente exhibits an ambivalence toward some alleged traits of postmodernism, he nevertheless holds fast to others: the notion of process and cultural immersion, the destruction of hierarchies and the culture of the elite, the internationalization of culture, and "the end of a culture of ordered self-reflection and so the beginning of a rapidly shifting, nonlinear culture of pure experience unhindered by rationality and doubt." In arguing these notions, Lucente joins the debate for or against Terry Eagleton, Fredric Jameson, Gianni Vattimo, Jürgen Habermas, and others. Most strikingly, Lucente states that he is "against theorizing for its own sake," a process which he sees "move only in circular fashion as a protective justification for its own continuing discourse" and is characteristic of "so much of the writing on postmodernism. . . ." Finally, shifting from theoretical to analytical criticism, Lucente proceeds to show in which ways some of the concepts he has previously proposed become effective in some novels of Paolo Volponi and Maria Corti, especially focusing on "the relation between, or, more precisely, the shift from, the functions of symbol to those of allegory. . . ."

Gian Paolo Biasin writes primarily as a literary critic, although many of the theoretical and philosophical ideas debated in the previous pages are clearly present in his essay. His focus is the *topos* of the journey in Italian fiction from the fifties to the eighties. To exemplify the functions of the journey in modernity's and postmodernity's literature, Biasin chooses Pavese's *La luna e i falò* and Tabucchi's *Notturmo indiano*, respectively. For Biasin, Pavese's novel proposes a journey "geografico ed esteriore almeno altrettanto quanto esso è spirituale ed interiore" and in fact entails "sia una visione ciclica della vita che una concezione lineare del destino." Anguilla's journey is both a *katabasis* and a return, the discovery of history and the revelation of archetypes and myths (the "legitimizing narratives"). In brief, *La luna e i falò* represents for Biasin an indispensable point of reference for modernity in Italy, and its year of publication (1950) marks a chronological high point beyond which no writer of Pavese's generation could have foreseen the events which were to take place. In marked contrast with the modernity of *La luna e i falò*, Biasin argues that Tabucchi's *Notturmo indiano* is a paradigm of postmodernity. It is an outward journey (not a return), which leads to the loss of the self (not to the discovery of the self-others relationship); it is a remake and a pastiche written in a communicative style, rather than a high literary autobiography; its mode is parody rather than elegy; its materials are stereotypes, not archetypes; it is not just a novel but a self-reflexive metanovel. Such detailed analyses and critical comparisons provide

Biasin with a convincing case for a distinction between modernity and postmodernity, a distinction which is solidly based on the primary evidence of literary texts and can serve as a model for further inquiries.

Like Biasin, Joseph Francese also deals with Tabucchi. Francese's comparative analysis takes him from Doctorow's *Billy Bathgate* to Tabucchi's *I dialoghi mancati*, thus enabling him to conduct a detailed literary analysis of those two works within a specific notion of postmodernism. Although Francese relies on Linda Hutcheon's designation of postmodern narrative as metafictional and historical, he nevertheless objects to Hutcheon's conflation of the two notions of historiography and history, "social practice and/or reproduction." He argues that postmodernism's attempt to return "the text to the world" takes place "through an awareness within the text that all textualizations are subjective representations of social practices transcoded into the realm of the real." Within this context, Francese analyzes Tabucchi's and Doctorow's works to show the ways in which they "cast doubt" on "the true nature of a unified, though complex, underlying reality" (in Harvey's words) which they represent. Ultimately, Francese argues, the world "to which the postmodern narratives of Tabucchi and Doctorow return . . . determines and is determined by individual agents within a social context."

Just as in this volume's first section Renate Holub laments a European and American lack of interest in Italian contemporary philosophical thought, one could likewise deplore outside Italy the dearth of critical studies on contemporary Italian literature. The one exception is of course Italo Calvino.<sup>18</sup> In fact, in virtually all comparative and interdisciplinary studies of the postmodern (Hutcheon; Barth; Connor; de Lauretis; etc.) Calvino constitutes a constant point of reference for the debate on the postmodern both in Italy and in the West. No one should be surprised, therefore, to find out that Calvino is the focus of three essays, which study Calvino's postmodernism from the perspective of *Lezioni americane* (Cannon), the Marcovaldo cycle (Jeannet), and *Le città invisibili* (Dombroski and Miller), respectively.<sup>19</sup>

JoAnn Cannon takes her starting point — one worth emphasizing — from John Barth, according to whom — in Cannon's words — "the individual text ought to take primacy over definitions of an extratextual postmodernist program." Focusing, therefore, on Calvino's *Lezioni americane*, Cannon points out that although "At first glance this book seems to be the antithesis of postmodernist," it "is in a sense paradigmatic of Italian postmodernism." At this juncture, Cannon relies on the argument she developed in *Postmodern Italian*

---

<sup>18</sup> One could certainly add the case of Umberto Eco, primarily because of his novelistic activity (*Il nome della rosa*; *Il pendolo di Foucault*), which falls within postmodernity's chronological boundaries.

<sup>19</sup> I would like to point out another recent study of the postmodern Calvino: Siegel's reading of *Cosmicomics* as a postmodern autobiography.



*Fiction*, according to which some Italian writers “may be considered postmodern in that their works dramatize to varying degrees the crisis of rational attempts at making sense of the world.” Such a crisis of reason is symbolized “by indeterminate aleatory structures — the labyrinth, the dream, irrational numbers, the open-ended detective novel.” And yet, what characterizes Italian postmodern writers is “a positive cognitive structure animating their fiction.” Thus Cannon argues that the “notion of writing as an instrument of knowledge is central to Calvino’s Norton lectures,” where he derives his inspiration “from science and philosophy of science” and where he also defends “the cognitive function of literature.” Thus, Calvino’s “insistence on the cognitive role of fiction” sets him apart from “those postmodern writers who argue the futility of rational thought.”

Whereas Cannon discusses Calvino’s postmodernism from the perspective of his last, unfinished work, Angela M. Jeannet moves back and forth between Calvino’s two eras — modernism and postmodernism — through focusing on the two *Marcovaldo*’s cycles. As Cannon reminds us, the labyrinth constitutes not only a constant motif in Calvino’s writings but also an image of postmodernism. Thus, the title of Jeannet’s essay, “Escape from the Labyrinth: Italo Calvino’s *Marcovaldo*,” already suggests the writer’s modern and postmodern posture, which she discusses through carefully exploring the transformation of the first *Marcovaldo* (1958) into the second (1963). She reminds us that Calvino was formed within Modernism, that he witnessed Neorealism, and that he was also led toward explorations of the fantastic. After writing in 1959 that “Questi sono tempi poco propizi alle grandi spiegazioni del mondo come ai grandi romanzi” (“I racconti che non ho scritto” 12), Calvino — Jeannet argues — “opted for a fantasy harnessed by rational structures” and refused “the various solutions proposed by the contemporary literary scene.” Accordingly, for Jeannet the first “unitary *Marcovaldo* cycle breaks up” in 1963, and the “second *Marcovaldo* finds its coherence in its being an open network where stories threatened by the void organize in arbitrary and rigorous constellations.” Finally, Jeannet argues that Calvino, although aware of his culture’s crisis, never gave up the “text’s pleasure and its worth,” which for him “had to do with the interpenetration of style and ethics.” I cannot but express my appreciation for such a balanced, “humanistic” posture toward our contemporary epoch as Calvino’s writings evince: a certain faith in cognitive powers, and the text’s pleasure and worth.

Concerned not only with Calvino’s text but also with the debate on postmodernism (just as Cannon and Jeannet), Robert Dombroski and Ross Miller explore the metanarrative structure of *Le città invisibili*, in which, they argue, Calvino defines the ethical limits of textuality. For them, one could hardly find “a more paradigmatic text to illustrate the postmodern perspective in literature.” In fact, they view the novel as a parable which uses architecture as its model and invites the reader to connect the literary text to the world of things and

thus to rehistoricize. Thus, just as we have seen in the two previous essays, Dombroski's and Miller's analysis once again points out Calvino's ambivalent posture toward modernism as well as postmodernism. Dombroski and Miller themselves seem to share such an ambivalence as they distance themselves from some of postmodernism's theorists (especially Hutcheon) and as they argue against postmodernism's "unilateral characterization" of "such metanarratives as Marxism and Freudianism." Furthermore, Dombroski and Miller emphasize Calvino's (and every writer's) attempt to engage the reader: "Like Marco Polo, the postmodern writer . . . must become responsible for the various meanings of the people he has visited" as well as for the forms in which "these meanings will be expressed." As to the reader, he too, like Marco Polo, must choose between one of the two possible ways "to escape suffering the *inferno*"; namely, either to accept hell by becoming part of it to such an extent that one no longer sees it, or to distinguish hell from what hell is not and to give the latter both time and space.

As we have seen thus far, philosophy, history, sociopolitics, and fiction have helped us explore modernity and postmodernity. Poetry can help us probe further into the notion of the modern and the postmodern, for, as Frye (quoted by Guardiani) writes, "Poets are the children of concern" (*Myth and Metaphor* 21) and, as Carravetta reminds us, "Often the poet has already responded to questions that philosophers pondered much later" (*Prefaces* 79). In the volume's two essays devoted exclusively to poetry, Beverly Allen and Emilio Speciale focus on such specific feature of contemporary poetry as dialect and metrics and probe their postmodern character.

Allen's starting point is twofold: modernity's notion of national identity, which is grounded in the concept of a nation-state as it constitutes human subjectivity, vis-à-vis the notion of local identity, the origin of which recedes in time and constitutes another form of human subjectivity and identity. Within this coexisting twofold notion, Allen sees at work two forms of literary productions which engage in renegotiating national identity: on the one hand, "the postnational novel," which "operates in a global macrocontext" and challenges national identity from its international perspective; on the other, "local literature," which operates in a regional microcontext" and also challenges national identity, although from a different perspective. Characteristics of the postnational novel (Atwood's *Lady Oracle*, Eco's *Il nome della rosa*, etc.) are not only its "national identity" but also its translation into other languages and its wide distribution on an international scale, which depends on contemporary technology. But it is precisely these conditions of translation, publication, and distribution, which characterize the postnational level, that make it available, at the same time, to "a public that does not claim the national 'identity' that such a novel represents." Therefore, Allen argues, "the production and reception networks of the postnational novel have the effect of calling into question traditional valorizations of national 'identity.'" Hence derives "the notion of



place" to be added "to the notion of time": "the positioning and repositioning of people and objects within spaces imagined as places." And hence also follows Allen's transition from national and transnational literature to "local literature" (for instance some of the poetry of Zanzotto), which "is emblematic of historic resistance to the nation state of a preeminent 'identity' category." In a world, therefore, preoccupied with national and transnational issues and empowered with sophisticated technology, local literature emphasizes, by contrast, "placeness," "local legend over national literary history," and identity through a dialect. In these and other elements Allen sees Zanzotto's (and local literature's?) postmodernity: "His own, most postmodern, book is *Il galateo in bosco*. . . . It is also his most immensely local book, I think." Allen's conclusion flows logically: "National 'identity,' as both the postnational level and local literature demonstrate, is but one possible image now available to my (postmodern?) self's constitution."<sup>20</sup>

From considerations on the national and transnational novel, Allen moves to focus on Zanzotto as a most eminent example of "local literature." Within the same context of contemporary poetry, Valduga is the focus of Speciale's analysis. In both instances, a way of communicating is at stake: dialect and metrical forms.

In contrast to this century's previous poetic practices, Speciale emphasizes contemporary poetry's option for more transparent communication and the erosion of "la rappresentabilità politica" as well as "un partito poetico" in favor of the "voce individuale, l'evocazione di una esperienza privata." Apparently in contrast with such emphasis on subjectivity, metrical structures have once again reappeared. Speciale surmises that "il ritorno alle forme metriche tradizionali . . . credo che sia il riflesso, ma non so quanto cosciente, di una sorta di difesa/attacco contro la omologazione della nostra società di tutte le arti. . . ." Traditional metrical forms — Speciale argues — carry out also the desired rapprochement with the educated reader, a notion of poetry in terms of imitation, and a reprobematized relation to tradition. Speciale places Valduga's poetry within this general context through emphasizing her poetry's peculiar characters: the employment of traditional poetic forms (the sonnet, "sonettessa," octave, tercet; endecasyllables; rhyme schemes, etc.), the parodic turning around of the thematics of love peculiar of Petrarchism, and the tragic character of the human

---

<sup>20</sup> From a different yet convergent perspective, Asor Rosa emphasizes Allen's view on the interacting of language and dialect in contemporary Italy: "La letteratura italiana più recente è costretta dunque a misurarsi con una situazione *nuovamente* del tutto inedita. Una comunità di italo-foni esiste, molto più compatta e presumibilmente più vasta (persino al di là dei confini politici nazionali) che in passato. Al tempo stesso, però, la lingua della letteratura e la lingua dei parlanti . . . si sono, diversamente dal passato ma non meno profondamente, divaricate" (74). Note the subtitle of Asor Rosa's article: "'Koinè' massmediologica." The same author provides a basic bibliography on dialect literature (63n11), for which see also Welle ("Pasolini's Friulian Academy").

condition and especially of contemporary woman. Valduga's poetry — "l'unico vero tentativo di classicismo che abbia avuto questo secolo" — juxtaposes the traditional and the contemporary poetic codes. Finally, Speciale asks where Valduga's poetic practice should be situated vis-à-vis the other contemporary poets and postmodernity. Speciale's suggestions cannot be but tentative and cautious. Valduga's employment of "l'intero codice classico" is likened to what has taken place in postmodern architecture, but it can hardly be viewed as a common practice among contemporary poets. In Speciale's view, what characterizes all of them is the need to communicate and to make poetry accessible to the public. One can wonder whether such a concern with communication can be linked with McLuhan's notion of the medium, as expounded by Guardiani, and with the importance of dialect and local literature, as discussed by Allen.

Throughout this volume, readers are reminded time and again of the text's primacy, of the subjectivity of any individual as well as of a multiplicity of extratextual issues necessarily confronting any reader. Thus, if, on the one hand, modernism seeks to isolate the printed page from the reality surrounding it, postmodernism might claim to move precisely toward the opposite direction: immersing the text into contemporary society's diversity, which often seems to verge on undecipherable chaos and in which every reader may be allowed to read the text according to a totally subjective manner. In "Before, Beneath, and Around the Text: The Genesis and Construction of Some Postmodern Fictions," Rebecca West argues for some equilibrium between the relationship of reader and text, which contemporary criticism has recently emphasized, and the rapport of author and text, which is no longer prevalent but is certainly far from being extinct. Focusing on the theoretical writings of Eco, Segre, Corti, and Genette, West illustrates an approach to literary analysis which gives full shrift to the text *and* to those elements which lie, as she writes, before, beneath, and around the text: *avantesto*, *genotesto*, and *paratesto*. In concluding, West points out that another form of text also exists: the "criticotext," which is the critics' work and which "comes after the writer's labors, and is thus additive rather than creative in the full sense of the term." West suggests that thinking about postmodernist authors' "relation to their texts as well as our own relation to and use of them seems . . . a legitimately useful (and appropriately 'friendly') critical mode that can contribute to a lessening of the divide between authors . . . and critics." Furthermore, I would like to argue that West's composite critical approach is respectful not only of the text but also of its author and its reader. I could not agree more with West when she concludes: "Entering the dreams of others is both a privilege and a responsibility." By the same token, I would like to add that every writer's "privilege and responsibility" includes also knowing that his/her writings will likewise "enter" every reader's "dreams." In my opinion, therefore, West's last statement applies to authors and critics alike, their texts, and the society in which they are produced: "Not to shatter the crystal sphere of



fantasy as we search for a way into its center: this is a delicate and crucial operation for writers and critics alike."

I could not find a more appropriate image to conclude these explorations of the modern and the postmodern in Italian literature and to introduce its presence in film.

### III. Postmodernism and Film

Postmodernism seeks to present itself as a concept capable of encompassing, if not explaining, today's contemporary world. Postmodern categories have, therefore, been applied to the analysis of film and television: the two most prominent mass-cultural media characterized by advanced technological forms of communication no longer characteristic of the modern or Gutenbergian but of the electronic galaxy.<sup>21</sup>

Within this general context, two articles focus on film *per se* (Casetti; Mazzola) and on poetry's relation to film and culture (Welle). If in McLuhanian terms film could be viewed as the postmodern medium *par excellence*, for others (for instance Jameson) postmodern is only the cinema which is no longer committed to representing "reality" and "real time" (as the case is with novels which pursue grand narratives). Within the latter notion of postmodern cinema, the essays of Casetti and Mazzola strike the reader provocatively, insofar as they focus on two films — Fellini's *8 1/2* and Antonioni's *Deserto rosso* — which are not usually associated with postmodernism. And yet, the two authors illustrate in which ways those two films are harbingers of postmodern representations.

Casetti's thesis is that *8 1/2* contrasts two different views of cinema and thus of artistic creation: the first is based on a Romantic view of art and is pursued by Guido, the director who is within the film itself and who is in crisis, while the second is called for by the people surrounding him and by the public. The clash between these two ideal films, which, as it were, elide each other, brings to light a third cinematic production, which prefigures a postmodern work. Guido's unrealized creation — Casetti argues — is like a "journal de l'âme" woven with fantasies and memories. It is also like a deformed vision of reality which is bound to fail. Guido's failure is determined by such external elements as friends, relatives, the film troupe, and the producer. While Guido's search for a principle of personal expression is linked to Romantic opera, the demand of a specific performance, on which the people surrounding him insist, derives from the

---

<sup>21</sup> Postmodernism claims, in fact, to embrace all forms of culture, from high to low, it considers them essential aspects of the contemporary world and therefore worthy of critical consideration. On postmodernism and popular culture in general see Connor's and Shapiro's bibliographies; within an Italian context, see Baraniski.

industrialized society's emphasis on productivity. Guido nevertheless remains inactive. And yet — Casetti argues — “Il film si può fare, basta girarlo.” And here is then the film's outcome: “il suo tema è la ricerca di un tema; il suo senso è l'incertezza di un senso. Il nuovo film accetta l'indecidibilità dei significati e delle assiologie. . . . il suo ordine è la frammentazione e l'accumulo. . . . il suo genere è l'assenza di genere. . . . Lo sfaldamento del soggetto. . . .” Is it possible — Casetti queries in concluding — to see in all these characteristics a harbinger of postmodernism?

Like Fellini's *8 1/2*, Antonioni's *Deserto rosso* also came to the screen in the early 1960s. Just as Casini in the analysis of *8 1/2*, Mazzola also views Antonioni's film as an anticipation of postmodernism, or, as he calls it, the postmodern desert. Antonioni — Mazzola argues — breaks away from the postwar neorealistic films' representation of reality in order to recreate a new sort of realism intended to reflect the new industrialized society's emergence. Mazzola points out that it is precisely in the late fifties — that is, along with Antonioni's *Deserto rosso* — that Lyotard sees the emergence of what he calls the postindustrial and postmodern society. In an epoch, therefore, which witnesses social change, Antonioni searches for more appropriate narrative forms, which may reflect the intellectuals' changing role within society, the concept itself of communication, and the problematics involving representing a reality which no longer seems representable. Antonioni's *Deserto rosso* explores such a problematics in multiple ways: through prolonging the film's temporal sequences, thus making the film story static, through making reality undistinguishable from non-reality, and through situating all characters in isolation, that is, in a desert. Most interestingly, in the film's last sequence, in which Giuliana is once again in front of a factory, Mazzola sees the feminine persona as postmodern society's dominant figure: although still in transition, she nevertheless is clearly endowed with those moral and intellectual resources which man has seemingly lost temporarily.

Thus, Fellini's *8 1/2* and Antonioni's *Deserto rosso* query, in Linda Hutcheon's words, “those boundaries . . . between art and life” (*A Poetics of Postmodernism* 224-25). To pursue further the analysis of such a claim, John P. Welle also quotes Hutcheon, who in *A Politics of Postmodernism* restates that postmodernism points to a “transgression of the boundaries between genres, between disciplines or discourses, between high and mass culture, and . . . between practice and theory” (119). Bearing in mind this claim of postmodernism, Welle analyzes what he calls Pasolini's film poems: that is, “poetic texts with filmic references.” Through identifying and analyzing Pasolini's filmic thematics in his poems, Welle investigates not just the ways in which cinema and poetry interact and interrelate — an issue he has pursued in *Annali d'italianistica: Film and Literature* — but more specifically how Pasolini views the older, established, and “nobler” form vis-à-vis the younger, twentieth-century technological mass medium. Welle points out not only Pasolini's



"realization that the cinema speaks to audiences beyond the reach of poetry" but also what is central to Pasolini's entire undertaking; namely, "that the status of literary culture itself hangs in the balance." Hence derives Pasolini's "realization that the cinema 'assorda il canto degli aedi,'" his "profound anxiety regarding the cultural status of the poet," and his awareness that film "has taken over the civil responsibilities . . . previously assumed to be the province of literature." The notion of postmodernism which Welle employs, relying on Schulte-Sasse and Hutcheon, constitutes an appropriate context for Pasolini's poetic reflections on film. Pasolini in fact proposes "a critical conjuncture between history, filmic representation, and subjectivity," which explains his own "shifts between poetry, the novel, and film" and ultimately brings about his parodic "undercutting [of] his own persona as lyric poet." In Pasolini's critical attitude vis-à-vis film and poetry within poetry itself, Welle sees at work the problematics of modernism and postmodernism: "Pasolini's view of cinema and poetry points to the inevitable continuity and discontinuity between these broad terms of periodic demarcation." Hence, once again, derives the characteristic postmodern effacement of historical and representational boundaries.

## 5. A Final Word

From philosophy to politics, history, and feminism, from fiction to poetry and dialect, and finally from cinema to film poems, the twenty contributors to this ninth monographic issue of *Annali d'italianistica* have taken us on a journey through their complex explorations of the modern and the postmodern in contemporary Italy. After soliciting and/or accepting their contributions, reading and editing their papers, corresponding and exchanging converging and diverging views with them, the time has come to acknowledge my gratitude to all of them for helping me bring this volume to completion and for reading and commenting on this introductory paper.<sup>22</sup>

At this point, I cannot but pause and share some reflections on the topic at hand. Most essays featured in this volume, especially those in the first section, point more or less directly to a basic postmodern tenet; namely, in Linda Hutcheon's words, "the inadequacies of totalizing systems and of fixed institutionalized boundaries (epistemological and ontological)." In fact, she proposes to replace "poetics" with "problematics": "a set of problems and basic issues that have been created by the various discourses of postmodernism, issues that were not particularly problematic before but certainly are now" (*A Poetics of*

---

<sup>22</sup> Further acknowledgements of gratitude are also due to all reviewers, who have contributed toward creating the largest section of book reviews ever published in *Annali d'italianistica* and in any Italian journal in North America. I would also like to acknowledge my gratitude to Raymond A. Prier for reading this essay and for making valid suggestions.

*Postmodernism* 234). Hardly any one is willing to contest that a central mode of postmodernism is to problematize, because — it has been argued — postmodernity has seen the era of absolute truths come to an end and is thus confronted by a multiplicity of issues. And yet, postmodernism's critics counter that such a proposed problematics runs the risk of becoming institutionalized and turning itself into a dogma just as the one which postmodernism contests. Take for instance the ethical realm, which for postmodernism cannot but become ethical subjectivism. According to Alex Callinicos, postmodernists, for instance Fredric Jameson, avoid "passing judgment — whether positive or negative — on Postmodernism" (129), since for Jameson, "if postmodernism is a historical phenomenon, then the attempt to conceptualize it in terms of moral or moralizing judgments must finally be identified as a category-mistake" ("Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism" 85). Critics of postmodernism's ethical subjectivism, however, counter that to claim "It is always wrong to make moral judgments" is self-defeating. For, as Mary Midgley argues in *Can't we Make Moral Judgments?* "any condemnation of all moral judgment is inescapably a self-condemnation" and "even in the more developed positions of the cultural relativist and the individual subjectivist, every attempt to do away with morality inevitably invokes it" (Kane 7).

Furthermore, ethical relativism and personal subjectivism may lead to skepticism with the ultimate disruption of all rational discourse, including the one carried out by postmodernists. In this issue of *AdI*, Gullace, reviewing Melillo's *Indagine su KA-KANATA. Pluralismo filosofico*, objects to Melillo's philosophical pluralism, since for the reviewer such a philosophical attitude "means relativism and individualism, implying that there is no truth or falsehood *per se*, while what is asked of philosophy is universal truth, stable principles, not a diversity of opinions." Gullace is correct in holding that the philosopher's task has traditionally been to pursue truth and principles. And yet, how is it possible for us to attain truth and principles if not in a limited manner and through a debate open also to people of different views? For just as no single thinker, so no single epoch can lay absolute claim on philosophical truths or ethical principles. Ultimately, after employing one's cognitive powers to the utmost, what is required of every one who yearns for metaphysical truths and ethical principles is to take a step which cannot but require an act of faith. I, for one, find quite acceptable, both philosophically and pragmatically, the position displayed by Petrarch, who claims to doubt everything except what he must accept as a believer.<sup>23</sup> At the same time, however, whether or not one holds that

---

<sup>23</sup> Writing on secular and religious interpretations of history, a scholar of postmodernism, Said, comments on what "Vico calls divine Providence mysteriously at work within history" (145). Said submits that the "conversion of the absence of religion into the presence of actuality is secular interpretation" (146). Just as, in my opinion, it *ultimately* takes an act of faith in order to attain metaphysical truths, it also takes an act of faith to see divine providence



truth is attainable, tolerance and mutual respect and acceptance concerning practical and intellectual matters are a *conditio sine qua non* if we are to continue living.<sup>24</sup> Since no return to an edenic past is (or ever was) possible, tolerance in fact becomes an imperative, unless we want to turn this fragmented and centerless world into original chaos.

Postmodernism's ethical subjectivism parallels a much broader individual subjectivism and cultural relativism to such an extent that for some scholars (and we now return to the theoretical sphere) postmodernism is necessarily not one but many. As Selden puts it: "there are as many 'postmodernisms' as theorists" (74). Hence derives also another important issue: postmodernism's relation to deconstruction and poststructuralism. In fact, according to some critics postmodernism's world view parallels, or is outright identifiable with, that proposed, either implicitly or explicitly, by poststructuralism:

Despite the diversity of trends within each [postmodernism and poststructuralism], there is no doubt that poststructuralist thought is to some extent a body of reflections upon the same issues which concern postmodern culture as understood by critics such as Ihab Hassan, Jean François Lyotard, Fredric Jameson and Gerald Graff.

(Selden 72)

In fact, according to the same critic,

The questioning of all 'depth models,' the decentering of the world and the self, the rejection of elitist aesthetics and experimental formalisms, the disruption of all discursive boundaries, the obliteration of the frontiers between high and low culture and between art and commodity, and the resistance to meaning and interpretation, are all themes of poststructuralism.

(Selden 74)

Even such a convinced postmodernist as Linda Hutcheon does not dismiss such

---

at work in history. Italianists know that such a view permeates, for instance, *I promessi sposi* (Mariani). Except for Said's attempt to separate "history" from "human society" — a separation I cannot conceive as possible — Manzoni would likely agree with Said's following statement: "The fundamental thing is that history and human society are made up of numerous efforts of crisscrossing each other, frequently at odds with each other, always untidy in the way they involve each other. Vico's writing directly reflects this crowded spectacle" (145). Discussing religious issues in *Il superamento del moderno*, Fomi outlines possible views of history which is inclusive of a religious category, and he quotes Maritain (1882-1973), especially *Umanesimo integrale*, as an example of a Christian thinker. Fomi further discusses Nietzsche's "death of God" from the perspective of Barth: "Barth pensa che il Dio che muore sia sostanzialmente un idolo che va in effetti eliminato nel fuoco purificatore dell'ateismo" (118); "L'ateismo è la distruzione degli idoli, dei 'valori' supremi che l'uomo si è costruito nell'epoca della sua sicurezza" (120). (I would like to thank Peter Carravetta for bringing this book to my attention.)

<sup>24</sup> On tolerance see Galeotti's review article of the "Morrell Tolerance Project," and some of its publications, with extensive bibliography.

“overlappings” between poststructuralism and postmodernism, which she nevertheless seeks further to characterize:

we need to go beyond the now obligatory association of the postmodern with the poststructuralist. Admittedly Habermas (1983) is largely responsible for promoting the association and the two terms did enter North American theoretical debates about the same time. They were also greeted with the same hostility by Marxists, traditionalists, and neoconservatives alike. But, while there are significant overlappings of concern between these two most polemical “posts” today, to equate them would be to ignore the very strong connections between postmodernism and other modes of contemporary theory: discourse analysis, feminist, black, ethnic, gay, post-colonial, and other ex-centric theories; psychoanalysis; historiographic theory; and even analytic philosophy.

(*A Poetics* 226)

Obviously, those who have long given up making any sense out of poststructuralist and deconstructionist trends will be overwhelmed to a much greater extent by such an avowed overlapping of poststructuralism and postmodernism. Those, however, who have always sought to follow and understand the last two decades’ developments in criticism, theory, and all other interconnected disciplines may be allowed to address once again the promoters of postmodernism in order to ask greater clarity in their debate and further practical demonstrations of the ways postmodernism can be effectively applied to the analysis of literary texts.

I am therefore grateful to all the contributors to this volume, since their essays — from those focusing on philosophy, theory, and sociopolitics to those devoted to the analysis of literary texts and films — tend precisely to move forward the postmodern debate, while they also show possible applications to written and visual texts in contemporary Italian culture.

In addition to those issues which belong to postmodernism as a global notion, further problems are peculiar of the Italian philosophical and literary scene. In the Anglo-Saxon world the explorations of modernity and postmodernity have influenced each other and have also contributed toward a more precise formulation of these two notions. Italy, however, is characterized not only by a scarcity of study of the postmodern but by an almost virtual absence of studies of the modern itself. Furthermore, insofar as one accepts the relationship between postmodernism and poststructuralism, one cannot but wonder to what extent postmodernism can become a potentially fruitful notion in Italy since Italian scholarship has never completely embraced poststructuralism. A case in point is the *Letteratura italiana* edited by Asor Rosa, consisting of nine volumes, plus two of indexes, in which the notion of the postmodern has found no systematic treatment. Postmodernism’s foremost supporters — from Lyotard to Jameson to Vattimo to Carravetta — are quoted



but a handful of times, usually in footnotes.<sup>25</sup> Most interestingly — and disconcertingly to the supporters of the postmodern — although the last subheading (in italics) in the last volume is entitled “*Verso il post-moderno*” (7.3:xiii), to which corresponds the homonymous header spanning pages 966-1287, no author ventures into the discussion of the postmodern *per se*, even though most of those authors treat issues which American theorists would certainly categorize as such.<sup>26</sup> In brief, if one were to infer something from postmodernism’s treatment in what certainly constitutes one of the most extensive studies of Italian literary culture in the twentieth century, the notion of postmodernism has still to come of age on the Italian peninsula.

Carravetta, the most dedicated supporter of postmodernism among all American Italianists, shares some of my concerns. In concluding his essay “Postmodern Chronicles,” he asks: “where, in all this, is Italy? Italian culture and society?” In fact, he openly admits that “If we look around, the scenario is not encouraging.” While I adopt Carravetta’s queries about the status of Italian explorations of postmodernism, I would also like to join him in asking: “if it [postmodernism] exists, what does a postmodern literature, or visual art, look like? can it help in perceiving other historical periods in a different light? and by extension, what is the status of the critic, of the mediator, of the manipulator of unescapable metalanguage?” Hence derives the specific task of Italianists who are concerned with the postmodern and operate in the English-speaking world: to bridge the gap between the two cultures. In brief, insofar as the debate on the postmodern is an Anglo-Saxon phenomenon (Carravetta, *Prefaces* 268n11), American Italianists share the scholarly responsibility to carry their debate over to Italian matters.

I feel compelled to share another reflection with this issue’s readers. As I read to prepare myself to this issue, I have time and again come across a sense of urgency about the debate at hand and a seemingly pervasive impatience toward all those who differ, ultimately leading to assertions about the present epoch which broach no question. Time and again I felt that the repudiated and condemned “logocentrism” has been not displaced but has been replaced by another form of -ism: For instance, in one of the few undisputed books on postmodernism, Lyotard writes in the “Appendix,” the first heading of which is titled “A Demand”:

#### A Demand

... I have read an art historian. ... I have read an art critic. ... I have read that under the name of postmodernism, architects. ... I have read that a new philosopher. ... I

<sup>25</sup> Lyotard 2:465n; 4:617n; 636; 645n; 5:423n; 7:1117n; Jameson 4:678 and n; 4:680 and n; Vattimo 2:489n; 3:315n; 334n; 4:614n; 645n; Carravetta 4:16n; 4:645n.

<sup>26</sup> For instance, Ragone discusses mass media and popular culture since the fifties (1142-67) and quotes the Calvino of *Lezioni americane* as well as Lyotard (1167).

have read that a French weekly. . . . I have read from the pen of a reputable historian. . . . I have been reading that a young philosopher of language. . . . I have read a talented theatrologist for whom postmodernism. . . . I have read a thinker of repute. . . .  
(71-72)

Since I see no need to comment on the author's iterative tone, which echoes the language of logocentric books, nor on his benevolent and paternalistic condescension which verges on irony, I skip to the last two pages of the "Appendix":

The nineteenth and twentieth centuries have given us as much terror as we can take. We have paid a high enough price for the nostalgia of the whole and the one, for the reconciliation of the concept and the sensible, of the transparent and the communicable experience. Under the general demand for slackening and for appeasement, we can hear the mutterings of the desire for a return of terror, for the realization of the fantasy to seize reality. The answer is: Let us wage a war on totality; let us be witnesses to the unrepresentable, let us activate the differences and save the honor of the name.

(81-82)

Together with all people of good will, I too want to join Lyotard in deprecating the terror — all terrors — not just of our time but of all times. But I beg to disagree on the concept of "the whole and the one," for it is indeed polysemous. The choice of this Dantean word is not at all fortuitous. For me, in fact, the concept of "the whole and the one" is stronger than just a "nostalgia," unless I take the latter etymologically: a desire to return to "the whole and the one," which I understand *à la* Dante, Michelangelo, Manzoni, etc. Like these writers, I too *try* not necessarily to seize reality but to understand and represent it. No matter how futile or limited the attempt may be, I too seek to become, together with those authors, "witnesses to the unrepresentable" and bring out "the differences." I am furthermore willing to debate and argue — hence this volume on postmodernism. For I care about what I do and believe; indeed, praxis and belief, thought and action are inseparable. Hence derives the openness to documenting an ongoing debate, which this volume demonstrates. But *please* no more wars!

Openness to the ongoing debate on postmodernism — just as on any other issue — has compelled me neither to exclude *a priori* any dissenting views nor presumptuously to speak for everybody. Accordingly, I do not think any one can write, as I read, that "*we* no longer believe in political or historical teleologies, or in the great 'actors' and 'subjects' of history — the nation-state, the proletariat, the party, the West, etc." (Jameson, "Foreword" XII; *emph. mine*).<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Different (but not at all unrelated) is the issue of those who write that seemingly "there is no space available for engaging with the postmodernist question from outside it, for to engage with



Immediately afterward, however, Jameson seems to strike a more conciliatory tone than that he attributes to Lyotard. Jameson writes:

This seeming contradiction can be resolved, I believe, by taking a further step that Lyotard seems unwilling to do in the present text, namely to posit not the disappearance of the great master-narratives, but their passage underground as it were, their continuing but now *unconscious* effectivity as a way of "thinking about" and acting in our current situation. This persistence of buried master-narratives in what I have elsewhere called our 'political unconscious' . . .

("Foreword" xii)

I just wonder how Lyotard and Jameson would categorize what the entire world has witnessed precisely at the time this volume was being written; namely, the collapse of Soviet communism (was it not a master narrative?) and Boris Yeltsin's public confession of his faith in God (or is this just a micro-narrative?). The reader, of course, decides what ought to be considered a "master" narrative or a "small" narrative, and what has been unconscious, underground or, rather, has never ceased to be at work. Finally, I cannot help but quote once again Rebecca West's final statement, which, through a poetic image, expresses appositely everyone's task in our contemporary world: "Not to shatter the crystal sphere of fantasy as we search for a way into its center: this is a delicate and crucial operation for writers and critics alike."

The University of North Carolina, Chapel Hill

## Works Cited

- Ascarei, Clavio. Rev. of *Le poetiche della modernità in Italia*, by Ezio Raimondi. *Annali d'italianistica* 9 (1991).
- Asor Rosa, Alberto. "Centralismo e policentrismo nella letteratura italiana unitaria." In Alberto Asor Rosa, ed. Vol. 7. *Storia e geografia*. Tome 3. *L'età contemporanea*. 1989. 3-74.
- \_\_\_\_\_, ed. *Letteratura italiana*. 9 vols. in 11 tomes. Milano: Einaudi, 1982-1991.
- Barański, Zygmunt G. and Robert Lumley, eds. *Culture and Conflict in Postwar Italy: Essays on Mass and Popular Culture*. New York: St. Martin's Press, 1990.
- Barth, John. "The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction." *The Atlantic* (January 1980): 69.
- Biasin, Gian Paolo. Rev. of *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, by Romano Luperini. *Annali d'italianistica* 9 (1991).
- Callinicos, Alex. *Against Postmodernism: A Marxist Critique*. New York: St.

---

postmodernism, even in the form of a detached survey, or a negative critique, however hostile, is to become part of it" (Connor 8).

- Martin's Press, 1990.
- Carravetta, Peter. *Prefaces to the Diaphora: Rhetorics, Allegory, and the Interpretation of Postmodernity*. West Lafayette: Purdue UP, 1991.
- The Compact Edition of the Oxford English Dictionary*. 2 vols. Oxford UP: 1971.
- Connor, Steven. *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*. Oxford: Basil Blackwell, 1989.
- Cortelazzo, Manlio and Paolo Zolli. *Dizionario etimologico della lingua italiana*. 5 vols. Bologna: Zanichelli, 1979-88.
- de Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana UP, 1987.
- Forni, Guglielmo. *Il superamento del moderno. Frammenti di filosofia del quotidiano*. Universale il portolano 13. Bologna: Cappelli, 1984.
- Foster, Hal, ed. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Ed. and introd. Hal Foster. Seattle: Bay Press, 1983.
- Galeotti, Anna Elisabetta. "Cosa leggere sulla tolleranza." *L'indice schede* 8.7 (1991): 9.
- Grande dizionario della letteratura italiana*. Vol. 13. Torino: UTET, 1986.
- Gullace, Giovanni. Rev. of *Benedetto Croce Reconsidered. Truth and Error in Theories of Art, Literature, and History*, by M. E. Moss. *Annali d'italianistica* 7 (1989): 485-87.
- \_\_\_\_\_. Rev. of *Croce and Marxism: From the Years of Revisionism to the Last Postwar Period*, by Ernesto G. Caserta. *Annali d'italianistica* 7 (1989): 482-85.
- \_\_\_\_\_. Rev. of *Indagine su KA-KANATA. Pluralismo filosofico*, by Rita Melillo. *Annali d'italianistica* 9 (1991).
- \_\_\_\_\_. Rev. of *Vicende dell'estetica tra vecchio e nuovo positivismo*, by Ernesto Paolozzi. *Annali d'italianistica* 8 (1990): 483-87.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Basil Blackwell, 1989.
- Headley, John M. "Tommaso Campanella and the end of the Renaissance." *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 20:2 (1990): 157-74.
- Holub, Renate. Rev. *Prefaces to the Diaphora: Rhetorics, Allegory, and the Interpretation of Postmodernity*, by Peter Carravetta. *Annali d'italianistica* 9 (1991).
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.
- Jameson, Fredric. "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism." *New Left Review* 146 (1984): 53-92.
- Kane, Francis. "Morality on the Barricades." Rev. of *Can't we Make Moral Judgments?*, by Mary Midgley. *The New York Times Book Review* Aug. 4, 1991: 7-8.
- Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. For. Fredric Jameson. *Theory and History of Literature* 10. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984. Trans. of *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Les Editions de Minuit, 1979.
- Mariani, Umberto. "Evoluzione dello storicismo manzoniano." *Annali d'italianistica* 3 (1985): 85-97.
- Maritain, Jacques. *Integral Humanism: Spiritual Problems of a New Christendom*. New York: Scribner, 1968. French ed. 1936.



- Midgley, Mary. *Can't We Make Moral Judgments?* New York: St. Martin's Press, 1991.
- Portoghesi, Paolo. *After Modern Architecture*. Trans. Meg Shore. New York: Rizzoli, 1982. Rev. ed., *Postmodern: The Architecture of the Postindustrial Society*. New York: Rizzoli, 1983.
- Ragone, Giovanni. "Editoria, letteratura e comunicazione." In Alberto Asor Rosa, ed. 7:1047-1167.
- Raimondi, Ezio. *Le poetiche della modernità in Italia*. Milano: Garzanti, 1990.
- Said, Edward W. "Opponents, Audiences, Constituencies and Community." In Foster 135-59. Rpt. from *Critical Inquiry* 9 (September 1982).
- Schulte-Sasse, Jochen. "Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism: Framing the Issue." *Cultural Critique* 5 (Winter 1986-87): 5-22.
- Siegel, Kristi. "Italo Calvino's *Cosmicomics*: Qfwfg's Postmodern Autobiography." *Italica* 1 (1991): 43-59.
- Tamburri, Anthony J. and Charles Ganelin, eds. *RLA Romance Languages Annual*. 2 vols. West Lafayette: Purdue Research Foundation, 1991.
- Vattimo, Gianni. *La società trasparente. Postmoderno: una società trasparente?* Milano: Garzanti, 1989.
- \_\_\_\_\_ and Pier Aldo Rovatti, eds. *Il pensiero debole*. Milano: Feltrinelli, 1983.
- Viano, Maurizio. "Sesso debole, pensiero debole." *Annali d'italianistica. Women's Voices in Italian Literature*. Ed. Rebecca West and Dino S. Cervigni. 7 (1989): 394-422.
- Welle, John P. "Introduction. From Pastrone to Calvino: New Perspectives on Italian Film and Literature." *Annali d'italianistica* 6 (1988): 4-17.
- \_\_\_\_\_. "Pasolini's Friulian Academy, Dialect Poetry, and Translation Studies." Tamburri and Ganelin 2:286-90.

## Postmodern Chronicles

---

### 1. Pretext

In a recent article titled "Il tramonto del postmoderno," and published in the trial issue of a new journal called *Campo* (which looks like a perfect bound *Alfabeta* recidiva),<sup>1</sup> Romano Luperini takes the last stab at what he deems to be the anguished bleeding soul of the Postmodern, a period which covers the last twenty years of Italian (and implicitly West-European) culture, and which, according to him, has witnessed the passage from an "historical immobility" to a foundationless "ahistoricity" (*astoricità*). The only thing new, he adds ironically, has been the fact that "everything is the same," and that, despite the great increase in the options available to us on the surface (with specific reference to electronic technology and the mass media), the "scelte di fondo" — the serious options, we might say — have been perilously reduced.

The argument is familiar enough to those who have followed Luperini's unflinching critique, through the Eighties, of contemporary Italian philosophy and of the Nietzsche-Heidegger trunk in particular.<sup>2</sup> In his view, ours is the epoch of apologetic philosophy, of soft nihilism and of weak thought, leftovers of the predominance of that "ontology of language" which completely ignored reality. Fortunately, he says elsewhere in the same journal (37-45), things are changing, because the neo-romantic, neo-hermeneutic current which reached its apex with Gianni Vattimo's 1987 essay "Hermeneutics as a Koine"<sup>3</sup> is

---

1 As of this writing — March 1991 — only the first "numero-progetto (doppio)" of the "rivista possibile" has come out. The editorial blurb stresses that besides an exchange among differing intellectual disciplines, each issue will deal in depth only with one field, or "campo" but . . . "sempre sul filo dello 'sperimentalismo.'" The word must be taken in the acception it had in the Sixties and the Seventies, otherwise it would not be coherent with the journal's negative critique of postmodernism, which to all accounts can also be considered an extended, indeed a persistent, experimentalism. (All translations are my own.)

2 Most of these attacks have appeared in the journal *L'ombra d'Argo; per uno studio materialistico della letteratura*, which was published by Milella from 1983 to 1989. See for instance Luperini 1987, and in general in all issues under the various rubrics on "Note e contronote," "Il panorama delle riviste," etc.

3 The Italian version appeared in *AUT AUT* (217-18) in 1987, and was republished in anthologies and collections; an English translation came out in Featherstone 1988:399-408, and will be republished in Vattimo's forthcoming *Consequences of Hermeneutics* (Humanities Press, 1992).



dissolving, and the need for a new, not “strong,” but “critical thought” is making itself felt more than ever.<sup>4</sup> Luperini is a critic who has the merit of being engagé in an age of callous non-commitment, who reiterates that there is always an epistemic triangle at work from which we cannot, or should not, sway off whenever we do criticism — namely: author-text-reader — and who has made serious strides towards a re-appreciation of the notion of allegory;<sup>5</sup> and yet, it is discomfiting to perceive how acritically he attacks the opponents and how simplistic is his assessment of those thinkers who for better or for worse did indeed attempt to come to grips with some fundamental problems of the past twenty years. More specifically, Luperini writes:

The postmodern is a metaphysics of the here and now [dell'oggi]: the reduction to the immediate present of a past deprived of its historical density and reduced to *Kitsch*, and the annihilation of the future are an integral part of its culture. In fact, the ideology of the postmodern sees its positive effect in this lowering of tension and the end of any perspective: if strong passions and strong thoughts have produced so much violence, it is said, better the present weakness. Thus the end of any whatsoever alternative form of thinking is greeted with joy, risking in the meantime to take down any likely critical thinking. Never before has European and American culture been so complicitous to the forces of power, so permeated by it as to be entirely unable to assume against it any critical or cognitive distance.

(*Campo 5*)

It is a clear call to arms, a call to begin again with cultural “projects,” praising

---

4 It should be noted, moreover, that together with interpretation theory of the hermeneutic kind, Luperini condemns also the literature of those neo-romantics who simply juggle words only to play up to the unreality of the media. Echoing views shared also by Filiberto Menna, the debate over what makes “serious” literature in the Eighties is plurivocal and thorny, and should be addressed separately. Perhaps once again what the writers (and artists for the plastic arts) themselves have to say on the subject is of crucial importance. All the same, the mere fact of raising the issue — yet again! — of what a critic and a writer “ought to do” by addressing the relationship between word and reality, social role and aesthetic values, points to a number of complex problems in contemporary Italian culture. The names alone of the majority of critics and artists who reunited to give the former *Alfabeta* new life indicate that — unlike what happened with the ex *Novissimi* and the *Gruppo 63*, who in the late seventies recanted certain earlier poetological and theoretical positions — these are true diehards, intellectuals who sort of lay fallow until the new hermeneutic fad presumably went by: Francesco Leonetti, Paolo Volponi, Filippo Bettini, Biagio Cipollaro, Mario Spinella, Fulvio Abate, Mario Lunetta, Sandro Briosi, Alberto Arbasino, Giuliano Gramigna, Giulio Carlo Argan and others of more recent acquisition. Despite specific differences vis-à-vis their American counterparts, who at least confronted and responded to the various notions of the postmodern (see Arac, Kaplan, *Cultural Critique*), these intellectuals are all on the left, and could be crucially situated on the same bank with the theoreticians of the “postmodernism of resistance,” (see Patella’s book and his article in this issue), allowing us to sketch the premises for a current we might call a “(neo)modernism of resistance,” with all attendant contradictions.

5 See for instance Luperini 1986, 1987 and other articles which appeared in *Allegoria*.

in the meantime the fact that, for instance, in the United States the alleged "waning" of the deconstructionist, hermeneutic and reader-reception schools of criticism (rather generically assumed to be representative of postmodernist thinking), coincides with the ever growing critique on the part of conservatives against excessive liberalizing of the curricula, the various attacks against Duke University, the need to reinstate "Great Books" and the traditional "Classics," and finally the growing move to stop this nonsense about the end of the subject, the Master Narrative, and the literature of minorities, women, and homosexuals.<sup>6</sup> In his anti-postmodernist tirade, Luperini enlists the contribution by Hirsch (39). So why not, we might add, Allen Bloom and William Bennet? I have to agree with him that the very recent attempts to wed deconstruction with hermeneutics are, to put it mildly, a theoretical aberration,<sup>7</sup> and a further symptom of the confusion (but also of the objective complexity) that reigns supreme. However, it is not at all true that Gianni Vattimo is seeking "a sweet nothingness" ("un dolce nulla") or a "new utopia" (6), or even that he means to change the ethic into the aesthetic.<sup>8</sup> In reality, Vattimo holds precisely the contrary view. He has indeed been assessing how *everything* has gone aesthetic or become transparent, but on the basis of an objective assessment of various phenomena (*Il pensiero debole*), arriving at the conclusion that THIS is the case, but at the same time he has held that, *because* of this, the ethic is the new frontier for both aesthetics as a discipline and for hermeneutics as a praxis. Therefore Vattimo's papers on the "decline of ontology" or on nihilism and nothingness may in fact spur a correlative phantomatic return to the Mythical, to the narrative mode. This, however, is neither an escape nor a tacit nod to the forces of the market, but rather it is an invitation (on the tracks of a certain Nietzsche and a certain Heidegger) to finally realize that all those elaborate variations on Enlightenment optimism and rationalism have produced elaborate variations of the Same thing, insofar as humans are constantly jostled about as entities and not as beings, as bookkeeping entries and as expendable or cruelly recyclable work force legitimated by a logic which, once the highest achievement of Western culture, is now anthropophagically turning on itself.

---

6 The literature on these issues in the United States is vast and it represents the state of turmoil and uncertainty that characterizes the eighties, variously dubbed "the age of Reagan," "the MTV decade" and so on. The responses to Bennet, Bloom and Hirsch, Jr., have been heard within and outside academia. For a critique from the point of view of postmodern hermeneutics, focusing on the "core curriculum" and the notion of "classic," see Spanos. For a neoconservative overview on these issues, focused on Duke University, see D'Souza, "Illiberal Education." I would like to thank Paolo Giordano for bringing this article to my attention.

7 This remains a great critical-theoretical problem. In Italy as in the United States, the confrontation Gadamer/Derrida has spawned position papers and compelled much reflection. Luperini's plausible target may have been Ferraris' ongoing work on the "hermeneutics of the trace."

8 For a critical exposition of Vattimo's hermeneutics in light of the modern-postmodern debate, see my "Gianni Vattimo and the End(s) of Modernity" in *Prefaces* 215-35



Whether or not we live in an age of impending barbarism is not the point here. But it ought to be stated that, if read “generously,” the Weak Thought proposal has much going for itself: it certainly can help us untangle the postmodern knot insofar as it does “lower” the theoretical anxiety to want to understand and speak for everything, and it does not once suggest that the postmodern is a movement or epoch that follows upon the end of the modern (quite to the contrary, it actually re-evaluates it in interesting ways). Finally, and perhaps above all, it suggests that the condition we should explore, understand, live out as experiencing-feeling beings is the reality of risk (Rovatti), of errancy (Amoroso), of chance (Marconi), even of that being-in-the-same-place (Amoroso) which can be transformed into an itinerary, a journey both mental and sentimental (Comolli; Vattimo-Rovatti 29-51, 137-63, 164-80, 181-208; Carravetta 1988). What Luperini and the propounders of the “(neo)modernism of resistance” will not bear is the fact that some have come to grips with and accepted the decline and disappearance of the great idols and immutable values of the post-Renaissance, or, more pointedly, the grand nineteenth-century political and aesthetic “revolutionary” ideals. And so they crank up their worn out industrial-revolution locomotives in an attempt to regain it is not known what sort of materialist Eden. Having assessed that there have been incredible shifts on the geopolitical map, especially in 1989, and that the international picture is all in uncertain flux, Luperini says: “In some parts of the world — and to some degree in Italy also, with the student struggles — the masses have hit the streets and started reopening the processes of history” (6). As if history ever stood still! and this were true of the whole Italy, where the only student sit-ins concerned a vacuous proposal to “partly privatize” the universities and where the only manifestations worthy of the name took place only during the Gulf War (Luperini’s essay was written before that nefarious event). To speak of “mass protests” taking place in the eastern European countries and to link that with a “reopening of the processes of history” betrays the belief in that overly abused eighteenth- and nineteenth-century conception of History as a fairly linear progress (of the “spirit”) for the emancipation and progress of all peoples which is one of the most perversely ideologized masternarratives in serious need of reconceptualization.<sup>9</sup>

---

9 Here once again the bibliography is vast and thorny. As regards Italy, the majority of articles I have seen on this topic have appeared in *Micromega*, *Filosofia*, *Iride*, *Il mulino*, *Critica sociale*, *Rinascita*, and others. The problem to which I am alluding and which is worth repeating because I am writing in the context of Italian Studies in the United States, is that this kind of mentality typically will yield to the vicious logic whereby when we deal with those cultures existing in “underdeveloped” countries (or “underclassed” portions of a given nation) which have not had the two or three centuries of industrial revolution, middle class *au pouvoir*, avant-gardes and parliamentary politics, we are unwittingly tempted to assume a patronizing attitude, as if we could not abstain from imparting lessons, a little bit at a time, on everything, from how to invest capital (by buying them out first, or indebting them for decades), *selling them our*

Concepts such as emancipation, manifest destiny, utopia, origins, perfection, eternity, history (in their Capitalized sense) are what are floating in disarray in the postmodern age. And not just in the smug sense of "floating signifiers," but in the very real sense of their unstable semantic fields, which yields an even greater number of definitions on the subject than ever before recorded. To not want to deal with this unsettling situation is to bury one's head in the sand, hoping thus the danger will go away. To conclude with the conservative misreading of the postmodern on the part of Luperini (and, *mutatis mutandis*, Jameson, Arac, Habermas, and all the romantic marxist-idealists waddling in contradiction and struggle at all costs):

For those who believe still in the necessity to develop a materialist culture of transformation, the very crisis of Marxism can have a paradoxical positive effect: that of being able to begin from zero, from a situation which is no longer prejudicial, neither tainted nor compromised [poter ripartire da zero, da una situazione non più pregiudicata, né inquinata o compromessa].

(*Campo* 6)

If only it were possible! Actually, we always begin from two (two human beings, that is) *over time*: beginning again is beginning *after* a certain quantity, a given system, exists already. Or are we supposed to believe we can forget, erase our memories, our past, the common sociohistorical nightmares that determine our very being and our vital projects. Do we really still want to believe that Descartes' metaphor of the *tabula rasa* is not a metaphor?<sup>10</sup> And if

---

*products* (typically what our own health agencies consider no longer marketable because toxic or what not), showing them how to run an election (provided they elect someone pro-America or pro-Western Europe), obviously make them read OUR books, all the way to bolstering tourism travel using our credit cards and plastic bags. These and other issues or better said, hermeneutically, Cultural Referents (such as colonialism, migrations, racism, sexuality, sexism, feminism, hereticism, contrived underdevelopment, national history, etc.) are hardly raised in contemporary Italian writings on the modern-postmodern debate, perhaps because they are not considered "relevant" or at any rate seem to be extra-territorial: critics prefer to connect or confine the post-modern to the most superficial mass culture events, and never take it seriously as a radical, epochal moment to re-think everything. Thus the possible referents I listed are at best object of the occasional topic of argument of journalists, opinion makers (even on national television) or of sociologists and politologists, but seldom appear in aesthetic, artistic, literary, philosophic discourse. This goes for the Turin hermeneuticians as for the Bologna phenomenologists, for the Neapolitan idealists as well as for the *letterati* of the Po valley. There seems to reign in the cultural landscape of Italy "principio degli anni novanta" a nearly doleful *pax intellectualis*, a diffuse genteel acknowledgement of other critical views which are then just as deferentially ignored: real debates are a thing of the past, and Pasolini appears ever closer to Giordano Bruno than to Umberto Eco. Despite its verve, Luperini's neoleftism is no exception. This state of affairs is worthy of serious reflection.

10 The temptation to begin at point "zero," at the very "beginning" and proceed *as if* what has happened in between is epistemologically discountable, or can be put in parenthesis, so to speak, has been a theoretical thorn on the side of revolutionary thinking. Pareyson, Vattimo



not, why do these critics elsewhere write against phenomenology, which if nothing else at least posited — consciously, that is to say, experimentally — the possibility of pure essences, of mental states devoid of both inner and outer heterogeneous elements?<sup>11</sup> Or why would they be, on another front, against Anglo-American analytic philosophers of language, who pursue their meandering abstractions on self and truth and valid claims by stipulating a mind in a jar with two eyes staring fixedly in a room where other people, totally ignoring this monstrosity, discuss the use of sentences such as “I like Jane” and “I cannot feel your toothache.”<sup>12</sup>

The essays contained in this issue of *Campo* all rehash positions from the early eighties. Most of them are emblematic of how that same diabolical logic of

---

and the “Turin school” hermeneuticians have constantly written against the dangers of false nostalgia and the myths of origins. This bears directly upon the critic’s value of the idea of tradition, which is usually invoked equally (though with very different premises or motivations) by formalist philologists, marxists, historicists and hermeneuticians alike. The following, early critique of the left’s notion of tradition and revolution by Pareyson is, to my mind, worthy of further reflection even today: “Tradition is the opposite of revolution not because it counterfoists against it conservation, but precisely because the regeneration which it requires is of a totally different nature than that propounded by revolution, as the first has an ontological and originary character, the second has a temporal and secondary character. Above all, revolution intends to begin at the beginning, whereas tradition is a continuous recovery of the origin; the true object of the revolutionary ideal is the *past* as such, whereas with tradition the object is *being*; what revolution desires is a new beginning *in time*, whereas tradition returns to that origin from which alone it can derive a regeneration *of time*” (*Verità* 49). One of the unsettling and to all purposes unresolved paradoxes of the left has been its necessity to posit an ideal in order to organize a set or a system (a society, a labor force, the rhetoric of an argument) while simultaneously firm in both, condemning idealism and grounding all claims on concrete, empirical reality. But the set or system of the premise is itself an idealization, as an idealization is the metalanguage of empiricism. In its attempt to restore an original order, marxism has had to project the perfect order into a future, appealing to extra-historical, above-the-individual categories of legitimation, yielding a utopia because the future can only exist in (we might say, it is an essential category of) time, not in space (*topos*). For an ontological critique of the atemporal, eternalizing beginning of emancipatory ideals, see Vattimo (*Le avventure* 151-72) and the observations on Carchia, below; for an epistemological critique, see Lyotard (*The Postmodern Condition*). The demise of the revolutionary ideal in the West is part and parcel of the decline of the Left, whose crisis of its temporal categories is a salient point. For representative critiques of this political/philosophical situation in the late seventies and early eighties in Italy, see Dal Lago (*The End*) and Maramao (*Potere*).

11 It is unfortunate that the authors who publish in *Campo*, and *Allegoria* never broach the long debated, though still unresolved linkages between Marxism and phenomenology. However, it is significant that one of Italy’s most important philosophers of the post-World War II period, Enzo Paci, who had dedicated many works to both in terms of his key notion of “relation,” is being republished by Bompiani and is taken up more frequently in the journal *AUT AUT*.

12 Besides the attacks against other “schools” I have in mind also the recurring attempts by certain literary critics to establish a (belated) theoretical alliance with structuralism (the Segre and Agosti versions), or bend deconstruction (the de Man and Culler versions, not the Derridian one) to become social criticism, and the rather uninspired reading of Benjamin’s notion of allegory, present first in *L’ombra d’Argo* and now in *Allegoria*.

contradiction and idealizing dialectic which has, in the tracks of Habermas (16), legitimated the notion that the postmodern is conservative, is now insidiously at work in their own post-Berlin Wall Fall neoconservative cultural projects, taking the guise of a call to vague (and inevitably idealist) cultural re-constructions, invitations to further avant-gardist developments (11), conveniently attacking Philip Johnson (12), ever critical of Derrida, and nearly obsessive about the fact that a "literary text" is a concrete reality (not just "mere" signifiers that make no sense "hors de texte," in short), bearer of a meaning which can — and must — be differentiated from that of a compact disc, a *telenovela* or a phone book. It is hard to disagree on this last point, and if nothing else they shore up the diffusion of deconstructionism, which in Italy never took hold as it did in the United States; besides, it is salutary to remind the reader that a text is also, and perhaps primarily, a social construct. Yet a compelling confrontation between Marxism and deconstruction has yet to be seen.<sup>13</sup>

There appears also a lack of sensitivity toward the un-projected, the non-classifiable, the unforeseeable situations which may create meaning, which can arise from a myriad of situations and/or be elicited by objects which strike the critical (the aesthetic, the ethic) consciousness of the common reader or viewer. Are not these *relevant* to the understanding of literature, the visual arts? to their social and political dislocation? In the lives of many of us the value of a printed word in a phone book, or on a television screen, may hold more truth and more meaning than many a passage from Canonical authors one may care to read on the way to work. If the postmodern reclaims the cruciality of the present, it is not in abeyance of some banal vitalism or hedonism, but in order to remind us that life, society are now, they do not exist *solely* in the future (Thou shalt!), nor exclusively in the past (you should have . . .!). True, it is *how* it gets "translated" into a written work that matters here. Yet to hold fast to an idea of a Literature, or better yet, to Great Literature, means believing in and working *for* a clearly defined social category, advocating distinctions of genre, quality, and so on which will not, cannot take into account what Western social life has become, with the myriad of metalanguages that intermingle, the unpredictable forms which appear daily, the compression of time, the hitherto unbelievable retrieval capacities of the contemporary artist (whether a highschooler or a Nobel prize winner), the fact that being avant-gardist (once emulated because justifiably *against* an eighteenth- or nineteenth-century notion of Tradition) does not distinguish anyone anymore because everyone can be one (and we have now plural, multilayered traditions), while the media is become a continuously running experimentation in mixing images, artificial ones too, and intrinsically

---

13 I mean in the sense in which in the United States we have had works by Frank Lentricchia, in which deconstruction is read against the development of other leading currents in literary criticism, or Michael Ryan, who tackles the theoretical impact of deconstruction on marxism with interesting if arguable results.



so.<sup>14</sup>

If we reflect further on these positions, and bring to bear on our critical horizon some of the arguments of the American social and leftist critics, one gets the composite impression that the enemies of the postmodern are simply either too overwhelmed by the unmanageable quantity of messages circulating, of values being exchanged for hard currency and in disdain of purists and puritans, or else theirs is a critique which belies a professional and territorial anxiety about an orderly and predictable, and therefore unproblematic, reality: a reality which, in a way, is simply slipping away from them, yet it is not disappearing, not at all.<sup>15</sup>

## 2. Prodrômes

Let's go back in time and pick up the story at its near inception. Discussion over what postmodernism or the postmodern is or is not began relatively late in Italy, when compared with the attention devoted to the word/concept in the Hispanic world (which goes back to the thirties), in the United States (the fifties), and then in France (the sixties).<sup>16</sup> In Italy it began in the late seventies, with an article reference in a Boatto piece later reissued in *Lo sguardo dal di fuori* being a first conscious deployment of the word-concept. Depending on one's overall point of view, the debate can be considered one rhizomatic offshoot of the post-1968 syndrome, namely, the by now "official" end of the age of ideology or of a particular mode of cultural production. It can also be seen to reflect a deeper tectonic shift in the national attitude toward secularization, multinational capitalism, and the onslaught of global technology. More specifically, and emblematically, *il dibattito sul postmoderno* flares out on the heels of a series of intellectual and cultural events/debates which include a Heidegger and Nietzsche renaissance<sup>17</sup> — which implied, basically, a reading

---

14 In this perspective, Ihab Hassan's pioneering *The Dismemberment of Orpheus* had already located and described the premises for the dissolution of the Modern: the "lyre without strings" of the contemporary artist is pointing to several distressing dead-ends: silence, aliterature, nothingness, cynical nihilism. Italian left criticism, as well as broad areas of the artistic and poetic realm, have been hesitant before these topics. For a concise and historically correct reconstruction of the relationship between intellectuals, class structure, and the cultural changes that have taken place in Italy in the post-WWII period, see David Forgas, "The Italian Communist Party and Culture," in Barański and Lumly 97-114; see also, in this acute and useful collection of essays, those by Giulio Lepschy, "How Popular is Italian," and Geoffrey Nowell-Smith, "Italy: Tradition, Backwardness and Modernity" at pp 63-75 and 50-62 respectively.

15 See, besides the already mentioned anthologies by Arac and Foster, Barański and Lumly, Kaplan, Featherstone.

16 See Köhler's essay in Carravetta-Spedicato 1984, as well as *New German Critique* 1984, Featherstone, Subirats, Maldonado, Patella.

17 Though generally acknowledged as being crucial, even at the molecular level, the socio-

"through" the left in order to remove the left's stigma (Lukács, Adorno) off some audacious claims — and a pervasive "crisis of reason,"<sup>18</sup> which made waves across different disciplines such as structuralism, history, semiotics, political theory, epistemology, exploding finally with the 1980 Venice Biennale. The atmosphere was ripe for the *nih* confrontation between the ancients and the modern, and it was again architecture — that hybrid field, or profession, or metaphor at the interface between the fine arts, big capital and the social project — that led the battle. It basically saw pitted against each other Portoghesi and the defenders of the *Via novissima*, and Bruno Zevi, the dean of Italian architects.<sup>19</sup> The diatribe spilled into the dailies and the weeklies, and it became immediately apparent that the status of the word/concept was unstable: did it refer to a variation of Modernism? was it a new avant-garde? was it confined to the fine arts or could it be extended to the sciences and social studies as well? and what did philosophy have to say about it?<sup>20</sup> In the main, the reactions were shrill and sarcastic, and one could turn even to the pages of *Il corriere della sera*, *Panorama* and *L'espresso* to ponder the assessments of the likes of Arbasino, Giuliani, Magris and others, who quickly billed it as a terminological fad, or the swan song of avant-gardism. Some, like Renato Barilli, interpreted it as a new cycle in a dynamic cultural tension which went back to the end of the last century and which now, in the McLuhan universe of electronic media, was undergoing some radical shifts (Carravetta 1991b). Others, like Maurizio Calvesi, felt quite early on that postmodernism was not the latest avant-garde, but that, indeed, the postmodern was compelling art to come to grips with a totally different set of problems, above all that "high" art was no longer a tenable notion, the aesthetic was intruding *everywhere*, and art criticism was on the mend,<sup>21</sup> indeed the center was gone for good. Learned articles appeared in the journal *Aut Aut*, focusing on the status of the image and the possibilities left

---

history of this phenomenon has yet to be studied adequately. Some steps, however, have been taken. For Heidegger, see the recent issue of *Archivio di filosofia* edited by M. M. Olivetti, "La recezione italiana di Heidegger," Padova, 1989; for Nietzsche, Ferraris 1990.

18 See Gargani's Introductions to his 1979 and 1985 anthologies. For a historical-critical exposition of the entire Gargani 1979, stressing the passage from a critique of epistemology to a critique of ontology, see Carravetta 1988.

19 Besides various articles which appeared in art magazines at the time, and in particular in the May 1982 issue of *Casabella*, see Portoghesi 1979 and 1981, and Tafuri 1980.

20 Let us recall that Lyotard's *La Condition postmoderne* came out in 1979, and that Italian intellectuals in general are critically sensitive to what their cousins beyond the Alps say or do. A first important gathering on the postmodern appeared in 1980 in *AUT AUT*, "Sull'immagine postmoderna," with texts by, among others, Dal Lago on social stratification and subjection, Formenti on Lyotard's scientific imaginary, Casella on Prigogine, and Agamben on the relationship between word and knowledge.

21 Similar positions are held by Krauss, Russell, Burgin, Enrico Baj and others. Well before "Transavanguardia" and "Arte povera" come onto the scene, Alberto Boatto had perceived in Pop Art the final chapter in both avant-gardism and modernism.



open to any sort of “rationality.” The debate heightened in 1981 on the pages of *Alfabeta* (n. 22), which published, almost simultaneous with its appearance in English, Habermas’ famous “Modernity: an Unfinished Project,” spurring a series of articles in subsequent issues of the journal.<sup>22</sup> When, in 1985, someone of the stature of a Gianni Vattimo titles a book *The End of Modernity*, writers critics and media hounds alike took serious notice, for either this was a suspect provocation, or else postmodernism was here to stay, and demanded further and deeper consideration.

### 3. Early Protagonists

#### a. Ferraris

Here I would like to take up some other representative interlocutors. The young philosopher Maurizio Ferraris began his career by engaging in close readings of the French *maîtres à penser* of the seventies, while addressing the status of philosophy, and specifically of Modern rationality. Though one might find several points to critique in his assessment of the postmodern condition — most noticeably his early (1980, now in 1983) characterization of the postmodern as the “ironic counter-effect of the dominant drama of modernity” — Ferraris makes a convincing case, in part following his teacher Vattimo, for a non-foundational, degrounded (*sfondata*) aesthetic which is linked to the rise of the twentieth-century metropolis:

It is precisely in the metropolis as an omnicomprehensive ecumenism which is *causa sui* and *index sui*, [and which cannot be] counterfoisted against the *Grund* of the earth and of being, nor can it be legitimated retrospectively as *polis* of the political practices of History and Spirit, that we witness the conjoined decline of the subject and of technology, the loss of the origin and the conscious realization of repetition. (Tracce 91).<sup>23</sup>

---

22 The short essays published during this period deserve a close rereading. They will be referred to in a more focused context in the next instalment of these chronicles.

23 For a more thorough explication of the relationship between urbanism and the social and philosophical problems it has raised, see Maldonado 67-84. His “conclusion,” however, is symptomatically mired in a “What’s to be done” paralysis of theory, as we will see further down: “A character in Dostoevsky’s *Notes from the Underground* described Petersburg as ‘the most abstract and premeditated city on the globe,’ adding immediately ‘cities in fact can be divided into premeditated and non-premeditated.’ Personally I feel that negative experiences have been registered in both camps, the premeditated and the unpremeditated one, but there have been positive instances also, and for both. We must therefore find a planning method [metodo di progettazione] which is at one and the same time premeditation and non premeditation” (84). But it is precisely the obsession with method that lurks at the heart of the crisis of modernity. For a critique see Lyotard 1984, Gargani 1979, the already mentioned Feyerabend, Jacobitti. For a critique of the notion of “planning” see Zanini and Ardigò.

We can agree with this assessment, except for the part about technology, which if anything has actually multiplied its power and penetration in every nook and cranny of social life. The quote can be corroborated with references to his other writings and essays, which in one case take up Benjamin's cautioning to accept metropolitan culture strategically — in this, it is worth remarking, both Benjamin and Heidegger are still thinkers of the *polis*. Elsewhere, he adopts the notions of repetition and simulacra as found in Klossowski, Deleuze and Baudrillard. But in the background there emerges Lyotard's view of the Modern as the age of the grand legitimizing metanarratives gone awry and the postmodern as the uncontested dominion of cybernetics, the immaterial, local positives and the speech of contention and power.<sup>24</sup> Through this problematic meshing, Ferraris finds confirmed the thesis whereby in the postmodern epoch nomadism and nihilism coincide, and that as a result the "sense" of our age is that there are no longer any grand values to shoot for . . . pun intended.

Ferraris also explored the decline, both reported and desired, of the "school of suspicion"<sup>25</sup> — Marx, Nietzsche and Freud, theorized by Paul Ricoeur — because its "unmasking" strategy is too "metaphysical," favoring in its stead an emerging hermeneutics of the trace (Derrida) which focuses on the distance and the difference between our interpretation and the objects it claims to explain, or, said otherwise, on the constitutive impossibility of carrying out a project such as Gadamer's, which is reconstructive and integrative and therefore predicated upon a potential but nevertheless immediate availability of tradition, sense and value. If to this line-up we add, as Ferraris proceeds to do in his *Storia dell'ermeneutica*, Rorty's assessment of present day continental philosophy as a "kind of writing," a view which generalizes perhaps excessively about a growing awareness in recent times with the means of exposition, the resulting postmodern picture would then be characterized by linguistic (and therefore, we might point out, semiotic, iconographic) paroxysm, and of which some telling examples are "the archaeology of the frivolous," the theological and anthropological *pathos* of non-sense, non-foundation, and the *parodic* nature of all referential discourse. The postmodern, in short, is the age of the *double-bind*.

Ferraris certainly pinpoints some crucial interstices in the philosophical debate of the early to mid-eighties. Yet it can be critiqued on at least two fronts. One is its ultimately descriptive nature of a series of problems which are never translated into a new or at any rate different praxis of doing philosophy in this heterogeneous if not altogether confusing horizon, keeping to that style and format which since the dawn of Modernity has characterized philosophese as a disciplined writing attitude. The second is his wholesale acceptance of parody —

24 For a fuller exposition, see Ferraris 1984:81-101, and Carravetta 1991a:191-212.

25 See his article "Invecchiamento della 'scuola del sospetto'" in Vattimo-Rovatti 1983:120-36.



already critiqued by Vattimo in his 1978 essay on Derrida and Deleuze — without inquiring further into the linguistic and rhetorical structures of this trope. I have elsewhere argued for an understanding of parody as a strategy which, together with irony, is quintessentially modernist and representative of avant-gardist practices;<sup>26</sup> its persistence on the contemporary arena, in criticism as in literature, in the visual arts as in cinema, ought not to be seen as a peculiarity of the postmodern, as this typically adds to the confusion about what the postmodern is or could be.

## b. Carchia

Gianni Carchia asks the question from a different vantage point. Carchia locates in the notion of *Modernità* some intriguing tensions which belie any conception of the postmodern. He finds that what stands above (or below) all our cultural experiences is the ineradicable conflict (present especially through the Modern period) with the temporality of existence, ultimately with death. According to Carchia, if we reflect upon the protoromantic aesthetic project, which absorbed the full impact of the French Revolution and its sociohistorical aftermath, we observe a deep separation between the lines followed by aesthetic consciousness, and the lines of social organization which embraced the capitalist mode of production and its techno-industrial structure. He writes:

We can hypothesize the paradoxical affirmation whereby it was art, and not technology [la technical, which elected itself to be the true, complete consciousness of the new and of modernity. Art accepted the challenge of technology, and decided to become its full integral realization. But that is immediately related to the deep metaphysical structure of the "New": the new is the anticipated construction of death, freed from its organic and natural meaning, in short, the construction of the transitory and the ephemeral.<sup>27</sup>

(*La legittimazione* 117)

It is not a case of the "mimesis of death" as we would encounter it in the archaic period, where the ritual of death rationalizes the codes of civil coexistence, but a fabrication, a conscious production, a compulsion for accumulation which, perhaps like hoarding in a psychoanalytic perspective, is intrinsically related to death. In terms of technology, this evidences an underlying ambiguity. The radical transitoriness of life which technology unveils is at the same time attuned and finalized to the ends of instrumental reason. To put it bluntly, technology wants to colonize the very realm of death, and so it fosters and sponsors the

---

<sup>26</sup> Carravetta 1991a, especially 133-70.

<sup>27</sup> Carchia has been a close reader not only of Hegel, but of Bachofen and Gehlen as well. He has developed some of his ideas through writings on the (philosophical) origins of the novel (1983), on painting and the recovery of the mythical (1987), and on the language of the unsayable (1990).

(production of) images — through television, cinema, the press — and the weapons — think of space race, nuclear build-up, contrived wars — to carry out this program. This state of affairs requires that we speak of the inner dynamic of the inframing, the *Gestell*, in conjunction with its political-bureaucratic legitimation. As it edges into the mid to late twentieth century, technology/technocracy announces its own decline, sells its symptoms and symbols and cultural manifestations, and is reborn from this dying, troping incessantly, we might say, in Italian, “una morte perennemente annunciata.” As such it becomes progressively more aggressive, a force whose destructive nihilism is constantly dis-possessing, trans-appropriating whatever it relates to.<sup>28</sup>

The discourse thus far requires a preliminary assessment and perhaps some responses. The logic which underlies the sociological and the economic explanation of this predicament cannot be employed to make sense of the route(s) taken by modernist art. The culture of decadence, the transfiguration of the aesthetic image, the obsession with death, eternity, and consciousness — themes which are dominant in the works of D’Annunzio, Pirandello, Svevo, as well as Musil, Joyce, Kafka, Hoffman, Lawrence, Gide and so on — and the paroxysmic and explosive derangement of the senses, the material techniques of expression, the splintering and destruction of all values, God included — which we find in Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Nietzsche — in sum, the aesthetic as the embodiment of beauty, all are but several different ways in which art had explored and then renounced and then as often even suggested to keep a certain distance from a logic which is constantly announcing its own demise, threatening to die immediately, to the point of lying about it. From the sociological and political side, the modernist’s obsession with the new — think of Pound’s “make it new” — has not spared intellectual discourse either, understandably so, we might add, as we have seen many prophetic announcements of ends coming from Hegel, Marx, Nietzsche, Gehlen’s *post-histoire*, Marinetti’s *manifestoes*, and so on; and of course their counterparts, beginnings (or “revolutions”), such as Kant’s, Darwin’s, together with a whole menu of “births” of “disciplines,” from chemistry to electricity to archeology to historiography to psychiatry. From the point of view of aesthetics, then, it can be said that modern art has indeed seriously dealt with the anticipation of death — think of illness as a persistent metaphor from Romanticism onwards, or the rehabilitation of and fascination with ruins, the mystery and connected esoteric discourse of the Orient and the pseudotruths it unfortunately spawned, or even the scientific false-starts of the end of the nineteenth century which filter into

---

28 As to whether this can be perceived in Italian fiction or poetry of the seventies and eighties, it is a task for Italianists to deal with, and perhaps urgently. My experience with poetry, however, reveals that these issues have been only marginally treated, unless one looks at certain peculiar “styles” or “forms” as *allegories* of these problems. This will be picked up elsewhere.



criticism, fiction and the visual arts (Taine, Zola, the Impressionists). These translate into forces we perceive as living metaphors for capital gains, so to speak, for they foster exchange only in order to accumulate, to deprive, pre-load the gun, buy out ahead of time, take a lien on future courses of action, suggesting conceptualities intrinsically appropriative, self-centering at other times, now self-regulating and self-reproducing, even as technology develops grids and networks over larger and larger portions of the globe . . .

In this troubled and often lugubrious panorama, Carchia reads the postmodern as no longer endowed with any *aura* or utopistic promise and as basically a continuation of the dialectic of avant-garde versus tradition. The post-avant-garde in art, he writes, is essentially a different form of the *ante*, of the *avant* of yesteryear: in the continuum of Modernity, these temporal references are better understood as "spatial metaphors" (*La legittimazione* 119). In this light, his critique of the notion of "classic" as being at one and the same time theoretically aporetic and practically a founding force in art (*Il mito in pittura* 45-68; 103-28), and his proposal to explore the relationship between myth and form as a path toward an understanding of the soul, of the very logos, seem to be sensitive to and respond to a variety of present-day cultural manifestations (*La retorica*, chs. 4-5). Certainly they are worth exploring further.

#### 4. Reactions of the Moderns

But not everyone was willing to suddenly look at the past from the vantage point of a postmodernity which denied any major theory, which questioned all forms of critical and philosophical thinking. The discussion on the postmodern in Italy has in part forced a re-evaluation of the Modern epoch and of its yet to be developed potentialities, so that to many critics the postmodern was, and is, no more than an overwrought though successful (from the point of view of media reception) terminological squabble. Let us recall that until very recently the Italian term *modernismo* denoted a social and intellectual movement at the beginning of the century which vied for an experimentalism against the contending forces of the recently self-enthroned Crocean idealism, on the one hand, and a movement which was squelched by the encyclical *Pascendi dominici gregis* of 1907 and eventually disappeared with the onslaught of World War I.<sup>29</sup> When, in 1979, Algo Gargani published his anthology *Crisi della ragione*, it became more or less established that the great turning point in the history of the modern epoch came during the last quarter of the nineteenth century. This is problematic, because different reactions to the possibility of a postmodern epoch could make leverage upon the many masks and dead-ends of Modernity to

---

29 As Semerari recently argued in his book *Novecento filosofico italiano*, it has unjustly been ignored by philosophical historiography. But that, too, is another story to be (re)told.

rearrange legitimizations and, though alert to change, speak in favor of substantial changes, especially with references to the sciences (albeit not in terms of anything as radical as Nietzsche, Heidegger, Foucault and Lyotard have been prospecting). All, in short, was not lost. Theorizer of the neo-avant-gardes and of the supremacy of the Signifier, Barilli, for instance, quickly re-interprets the entire parabola of the historical avant-gardes as being postmodern, taking full advantage of an epochal periodization sketched by Arnold Toynbee whereby the Modern ends somewhere around 1875.<sup>30</sup> For Remo Bodei, there are still many untold riches buried deep in the fibers of the Modern, which he calls "an unsaturated tradition" capable of producing yet atopies, non-places of memory, a healthy lowering of expectations, and a de-synchronization of everything that claimed to be continuous and parallel to anything else. We might try to calibrate again our gauges, Bodei seems to suggest, but there is no end yet to the possibilities of development of modern rationality.<sup>31</sup>

The defence of the Modern came on strong and from all sides. Tomas Maldonado, in his *Il futuro della modernità*, undertakes, among other things, to reconstruct the history of the word/concept "modern" (173-85). *Modernus*, we learn, derives from *modo*, which means "now." *Modo* in turn is an adverb derived from the substantive *modus*, which means "measure," in an absolute sense, that is, measure as a goal which implicitly cannot be outdone, and thus it picks up the sense of "rule," "norm," "prescription." Originally, then, it had the semantic sense of "staying within the norm," while "right now" turned out to imply "staying within the time frame of the present."<sup>32</sup> However, the combination of

---

30 Barilli 1981 and 1984. It is interesting to note that *Tra presenza e assenza*, whose first edition came out in 1974, leaned upon the experiences and aftermath of the Gruppo 63, and posited two hypotheses: the attainment in contemporary culture of a generalized, "normalized" ecstasies, and the poetics of renunciation to any sort of action. For, since every act, every possible course of action had already been done, every move was bound to be a "duplicate." With this went the possibility that, much like the painting [il quadro] was lost in the plastic arts, so in literature gone was the book. The first two hypotheses can still be fruitfully developed (for instance, in terms of the problem of duplication and falsification; see on this Della Vigna), the last hypothesis less so: the book is surviving, doomsayers of the techtronic age notwithstanding. When he republished the book in 1981, Barilli thought it opportune to subtitle it: "due ipotesi per l'età postmoderna."

31 See Bodei's articles in Gargani 1979:199-240 and Mari 1987:32-43, as well as his book *Scomposizioni* 211-48.

32 A present which, since it can only accept and signify a specific, coded precedent, will eventually interpret tradition as the sum total of all the messages it has passed on from year to year. This has fueled the argument (historically dominant) that some traditions are superior or better than others on the strength of their years or, I should say, weight of books produced! For a critique of the idea of tradition as quantity and accumulation in the age of mass media, see Nora and Minc. For an early critique of Modern Reason as intrinsically instrumental, see Adorno and Horkheimer, and Horkheimer 1974. Yet a full-fledged auto-critique of *both*, the ontological and epistemological premises, which is open to integrative suggestions from other areas of discourse (in plain English, from other philosophies, or currents) has not yet really taken place.



the two senses, and the later development of the affix *-ernus* (on the basis of the paradigm for *hodiernus*, *hesternus*), dilate the semantic field such that to the descriptive sense is added a critical one: modern is what is proper now. Historically, then, we always had a modern versus an ancient or previous time or age: the age of Charlemagne is defined as *saeculum modernum* (179). When *modernitas* appears, in the eleventh century, it stood for an "age that must be overcome," and with the *rinascita*, the Modern found its autonomy, temporalness (i.e.: the present) and the categorical difference vis-à-vis the ancient or classical world. No need to remind anyone here of the conceptual revolution brought about by Descartes's geometric time. The various movements, the different renaissances within the modern epoch are already pre-disposed to actualize once again, over and over within an ever-changing right-now, this *Jetzt-Zeit* as Benjamin called it, this fundamental dialectic. Developing in part his earlier work, *La speranza progettuale* (1970), in *Il futuro della modernità* Maldonado takes cognizance of all the dissymmetries imaginable of the twentieth century, and speaks in favor of an "open" and more "humble" rationality, one attuned to function and means rather than objects and ends. Yet, in the end, as we just saw, this kind of "openness" harks to that most diabolical capacity of Modern rationality to pre-empt the future, to fore-see all upcoming moves, as we read in Carchia's analysis of the turn-of-the-century, and as we can see if we ponder, for a moment, on the rise and development of code semiotics. Attuned to systems theory, information exchange processes, and artificial intelligence, unlimited semiosis had reached such a level of sophistication by 1975 that all possible "future" combinations of messages in any code could be predicted, verified and legitimated.<sup>33</sup> In the end, Maldonado too is comfortable with the numerous pathways still available to the modern critic, as when he writes:

There is talk of a "post" but, more often than not, it is a "pre" which people have in mind. "Post" is now presented as a magic prefix through which our society tries to persuade itself (and us) that it has an "after," that is to say, a future. . . .

---

There are however some encouraging exceptions: in aesthetics, Strano; within the left, Pietro Barcellona and Adelino Zanini; and in sociology, Achille Ardigò and Gian Paolo Prandstraller. These issues will be taken up in the forthcoming continuation to this piece.

33 Eco's *A Theory of Semiotics* remains the Modern(ist) monument to the endless possibilities of sign production and exchange, predicated upon a binary logic of equal/identical correspondences, isometries, algebraic analogies and a whole armament of dichotomous conceptual couples which make it the *metalanguage* par excellence. Those who subscribe to a semiotics of experience overlook the fact that they are talking about a theory of signs of experience (inevitably of something else): the dislocation along the three prepositions suggest that it is no closer to reality than Russian formalism, French structuralism or Luckácsian marxism ever was. The real value of a semiotics of experience resides perhaps in its broadening the range of topics, of Cultural Referents present within the work of art, which spurs untold intellectual interactions and creation of meaning, and not in the truth-value of theory or the method adopted.

(Il futuro della modernità 16)

This is coherent with the thesis that many alleged postmodernist — for example, the nostalgic, the avantgardists, the romantics, the conservatives — indeed think of a “pre” when they capitalize on the “post.” And undoubtably the issue of the future has many people in theoretical anxiety over the “what’s next” and “what to expect” we spontaneously predict/predicate through our very grammatical habits. Yet I feel he entirely sidesteps the issue when he continues:

In brief, [the “post” buzz-words] are not grounded in a tried and true theory, at least not in a theory which one might want to consider scientific.

(Il futuro della modernità 16)

This is precisely the point of the postmodern, at least one of its most telling faces: for it is the legitimacy of scientific theories as irrefutable paradigms for social and aesthetic inquiry which has been called into question, so that to champion a “postmodern theory” means really no more than asking for an editorial tab, a conventional tag, identification with a specific group of “intellectuals,” but that does not change the fact that it is literally impossible to come up with general theories that explain any one single phenomenon (let alone such complexes as society, literature, aesthetics, criticism, national language), and even more so when these attempt to find legitimation in scientific fields and procedures.<sup>34</sup> In this sense, Maldonado follows Habermas, and is entirely deaf to Lyotard’s sound explication, in *The Postmodern Condition*, that postmodernity is the age when all grand explanations, all Theories, or Metanarratives as he calls them, have no leg to stand on.<sup>35</sup> One is reminded here of how Lyotard’s position finds confirmation in some works in epistemology — for instance, by Feyerabend — or feminism — like Sandra Harding’s — or even from the New Historicists, who in their heterogeneity still agree on the cruciality of the microstory while shunning the grand paradigms.

## 5. Other Discussions

In the anthology edited by Giovanni Mari, *Moderno e postmoderno; soggetto tempo sapere nella società attuale*, most of the articles are actually a call to arms to reconsider the heritage of the modern, beginning with Paolo Rossi’s scathing attack at the wholesale identification of modernity with science and technology,

---

34 For an acute critical synthesis of the developments of modern scientific thinking in relation to postmodernity, see the article by Jacobitui “Taking Humanism Seriously.”

35 Lyotard’s book came out in Italian translation in 1981. It set the stage for a debate based on the opposing conceptions between the French thinker and Jürgen Habermas, though these discussions did not last as long as they did in England and the United States.



or the fact that the greatest problem in metaphysics is that of eternal truths or of subjectivity (14-31).<sup>36</sup> Rossi states that even a cursory glance at what took place during the fourteenth and seventeenth centuries should convince anyone that back then the problems, fears and hopes were framed in more or less the same language. However, he adds —echoing in part other philosophers in this anthology such as Livio Sichirollo, Biagio di Giovanni, and Francesco Adorno — that against those who pin the so-called postmodern chaos on the failure or need to dethrone science and technology, what we need is not less but more science, not less but more rationality, and, *dulcis in fundo*, that we cannot take mass media fads too seriously. It sounds like an ivory-tower rationalist-liberalist proclamation secure of its values and defiant at the prospect that the scattered storms may take down the Bastille, seemingly unconcerned with the fact that society is made up of individuals whose mind sets are framed early on by what takes place outside the classroom or the library, and who support an ideology which, still imbued with the *Bildung* theory of individual erudition, never questions the genealogy of this aristocratic model or at least its more historically recent catastrophes when approached through our primary and secondary schools.<sup>37</sup>

Similar analyses and “defenses” of the Modern(ist) mind set came from the critics gathered in another anthology titled *Metamorfosi del moderno*. Domenico Losurdo, for instance, demonstrates how the unnecessary schematic counterposition, modern-postmodern, risks plunging us into confusion or make us oblivious to certain dynamics which interact in the very fibers of Modernity. For instance, we tend to forget how many of Nietzsche’s ideas — typically hailed as the first postmodern author<sup>38</sup> — are deeply rooted in and complicitous with an aristocratic liberalism which still harbors grand values of primacy, selectivity, hierarchy, inevitable class domination, excellence.<sup>39</sup> Very

---

36 In the debate on the main problems in metaphysics, there emerge indeed those of eternal truth and subjectivity. Close in this issue to Carlo Augusto Viano, Rossi is careful to distance himself from the views of the hermeneuticists, the “vattimiani” in particular, as well as those of the (neo)left. For a response, centered on the question of history, see Marramao 1989.

37 Less “anxious” responses to the claims of the dissolution of scientific thought have come from Geymonat and Giorello, who have also been directly involved in the proper assessment of the status of science and knowledge through important editorial projects concerning encyclopedias and textbooks.

38 “Philosophical postmodernity is born to Nietzsche’s work,” in Vattimo 1985, quoted by Losurdo (114).

39 This raises the specter that we may have to admit to what the market and the avatars of free competition have been preaching, legislating, and implementing all along. Nietzsche is the paradoxical author who sounded the bell on the unrealistic ideological schemes of religion, socialism and democracy. And predictably he has been made into this or that “monster.” In some cases, critics remind us of how much he is rooted into the Enlightenment-Romantic ideologies of his age. Losurdo writes: “To conclude, neither Hegel and Marx on the one hand (the “myth” of history as progress), nor Nietzsche on the other, point to a totalizing modernity and a

traditionalist, and representative of the academic response to the issue, is Pasquale Salvucci's conclusion, in his essay "Quale filosofia nel postmoderno":

I am convinced that to consider the present-day shattering and undeniable heterogeneity of languages as an unsurmountable obstacle means, in the last analysis, to renounce philosophy, whose task remains, and cannot not be, the universal, the search for that which is true for all and for each and which, as such, can be absolutely communicated."

(*Metamorfosi* 86)

Let us, then, turn to philosophy, but not, absolutely, in terms of universals, or what applies to each and everyone on the globe: that was a scientific principle, which worked for a while — three centuries more or less —but philosophy ought finally to liberate itself from its underprivileged status as *ancilla scientiae*.

## 6. By Way of Introducing the Next Instalment . . .

One might reasonably ask, at this juncture: where, in all of this, is Italy? Italian culture and society? In other words, other than the fact that we summarized and partly critiqued the main tenets of some representative Italian spokespersons on the question of postmodernity, are there any analyses, studies, reflections on the issue which bear directly on actual and/or past social and cultural situations of the geopolitical reality called Italy in the 1980s? The question is neither moot nor provocative. The critics we discussed in part give away where the real problem lies: each approaches the theme from within his own field, a professional necessity, no doubt. Thus the discourses — that is, the texts, the ideas, which circulate in those disciplines — are the ones we mentioned all

---

detotalizing postmodernity. In the first two totality is above all the construction of the universal concept of man under which every single individual must be subsumed, concretely so, according to Marx's position in particular. The detotalization wrought by Nietzsche, however, is above all a deconstruction of the universal concept of man (it makes no longer sense to speak of progress insofar as there no longer exists a unitary subject of such a progress). And yet while the universals of humanity and of the progress of humanity are destroyed, [Nietzsche's] anthropological nominalism grounds itself by making recourse to universal which not only are more totalizing ("virtue" and the "great economy of the Whole"), they are also decidedly more mystifying, given that the greatest majority of people cannot see itself living up to those ideals" (140). And he concludes: "The paradox is that the jacobeanism and rousseauism which Constant liquidated as 'ancient' are now twined into a common continuous line with Hegel and Marx and disposed of as 'modern.'" This is an acute, if astute, observation, although I would have to add that Nietzsche's "nominalism" applies mostly to the pre-Zarathustra period, and not to his later turn to genealogy, to a self-referential acceptance of the eternal return of the same, and in the belief in an aesthetic-existential dimension to the life of the individual persona which predates or is more fundamental than the constitution (hierarchy or not) of the social concept of individual. See Carravetta 1991a:13-76.



along. If we look around, the scenario is not encouraging. Books and journals in sociology, political theory, and the various histories (of philosophy, of criticism, of "la patria") either do not even mention the term, or else merely record its appearance. Literary experts and commentators have been very responsive on the issue of postmodernism only insofar as certain cultural events did not fit any "traditional" schemes; so why not throw them into the garbage dumper of postmodernity: Eco's and Calvino's novels, but also Madonna concerts, designer Valentino self-celebrating retrospective in Rome, May 1991, *telenovelas*, television's *Blob*, and Bret Easton Ellis. But only from atop the stump of "popular" or, better, "massmedialized" book reviewing and presentations in dailies, exhibits, opening nights, never from the marble thrones of academia. In fact, as concerns literature, if we exclude Luperini and his *Ombra d'Argo* and now *Allegoria*, one is hard pressed to find, after 1987-88, an article on postmodernism or the postmodern condition in traditional or at any rate established literary journals such as *Lingua e stile*, *Misure critiche*, *Autografo*, *Il verri*, or any academic periodical which deals with pre-twentieth-century fields of study.<sup>40</sup>

After more than a decade of discussions, it is an appropriate task to try to sketch the major traits of this word/concept which seems to speak to the time of the world, to the age in its undefinable circumstances. So let us ask: if it exists, what does a postmodern literature, or visual art, look like? can it help in perceiving other historical periods in a different light? and by extension, what is the status of the critic, of the mediator, of the manipulator of unescapable metalanguage? what do we do if the boundaries we have come to know and accept between Signifier and Signified are no longer viable, or credible, cutoff points? what do we do if we accept the hypothesis that literature itself may be overdue for a reconceptualization? <sup>41</sup> what happens if indeed we accept that what comes over the media is more important, more representative, more polycentric, cosmopolitan, elusive than any long established canon with its list of major and minor and preferably dead protagonists?

Lurking underneath is the problem of text and interpretation. Yet in order to even begin responding to these pressing questions, I think it is useful and appropriate to turn to the wisdom of political theorists, historians and sociologists, in order to first size up the external material context to a discussion

---

40 Another death knell was sounded by Invernizzi in 1986 in the pages of *L'espresso* with the article: "1986: è finito il postmoderno."

41 Although I have in mind break points such as, foremost, the invention of the printing press, I am at the same time trying to see other aspects behind the McLuhanian perspective as the only viable hypothesis; for instance, the deeper ontological problem that with the logarithmic increase in information availability, we may be communicating less, not more, or as Danilo Dolci once observed, "mass communication" is a misnomer: we may have more info, more data, but the masses are not communicating any more or better, indeed dispersion and further estrangement seem to be the result.

on the fate of the text, both literary and philosophic, in contemporary Italian thought.<sup>42</sup>

Queens College, CUNY

### Works Cited

- Adorno, T. and M. Horkheimer. *Dialectic of the Enlightenment*. New York: Continuum, 1986.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1990.
- Arac, Jonathan, ed. *Postmodernism and Politics*. Minneapolis: U Minnesota P, 1986.
- Ardigò, Achille. *Per una sociologia oltre il post-moderno*. Roma: Laterza, 1988.
- Aut Aut. "Sull'immagine postmoderna." 179-90, (Sept.Dec. 1980): 179-90.
- Baj, Enrico. *Cose dell'altro mondo*. Milano: Eleuthera, 1990.
- Barański, Zygmunt and R. Lumley, eds. *Culture and Conflict in Postwar Italy*. New York: St. Martins, 1990.
- Barbieri, Giuseppe and Paolo Vidali, eds. *Metamorfosi. Dalla verità al senso della verità*. Roma: Laterza, 1986.
- Barcellona, Pietro. *Il capitale come puro spirito*. Roma: Editori Riuniti, 1980a.
- \_\_\_\_\_. *Il ritorno del legame sociale*. Torino: Boringhieri, 1990b.
- Barilli, Renato. "Technology and the Relationship between Modernity and Postmodernity." *Differentia* 3-4 (1989): 25-38.
- \_\_\_\_\_. "Che bella sorpresa, il postmoderno è nato un secolo fa." *La stampa "Tuttolibri"*. 17 marzo, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età postmoderna*. Milano: Bompiani, 1981.
- Bell, Daniel. *The End of Ideology*. Cambridge: Harvard UP, 1988.
- \_\_\_\_\_. *The Coming of Post-Industrial Society*. New York: Basic Books, 1973.
- Boatto, Alberto. "Linguaggio e ascolto." *Alfabeta* 65 (ottobre 1984): 15.
- \_\_\_\_\_. *Lo sguardo dal di fuori*. Bologna: Cappelli, 1982.
- Bodei, Remo. *Scomposizioni. Forme dell'individuo moderno*. Torino: Einaudi, 1987.
- Bolaffi, Angelo and Massimo Ilardi, eds. *Fine della politica?* Roma: Editori Riuniti, 1986.
- Burgin, Victor. *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*. Atlantic Highlands (NJ): Humanities Press, 1986.
- Calibano, 7 ["La finzione necessaria; Il romanzo postmoderno americano"]. Bologna: Savelli, 1982.
- Campo, "numero progetto," Milano-Lecce: 1990. Carchia, Gianni. *Retorica del sublime*. Roma: Laterza, 1990.

<sup>42</sup> I intend to continue this discussion *in altra sede*.



- \_\_\_\_\_. *Il mito in pittura*. Milano: Celuc, 1987.
- \_\_\_\_\_. *La legittimazione dell'arte*. Napoli: Guida, 1982.
- Carravetta, Peter. *Prefaces to the Diaphora. Rhetorics, Allegory, and the Interpretation of Postmodernity*. W. Lafayette: Purdue UP, 1991a.
- \_\_\_\_\_. "On Barilli's Theory of the Postmodern." Ed. A. Tamburri and C. Ganelin. *RLA: Romance Languages Annual*. W. Lafayette: Purdue Research Foundation, Vol. 2, 1991b:107-13.
- \_\_\_\_\_. "Repositioning Interpretive Discourse: From the 'Crisis of Reason' to 'Weak Thought.'" *Differentia* 2 (Spring 1988): 83-126.
- Carravetta, P. and P. Spedicato, eds. *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*. Milano: Bompiani, 1984.
- Casabella 46.480 (May 1982).
- Castro Florez, Fernando. "Contribución al debate estético de la postmodernidad." *Meta. Revista de filosofía*. Universidad Complutense, Madrid, 3 (enero 1988): 15-28.
- Cazzaniga, G. M., D. Losurdo, D., and L. Sichirrollo, eds. *Metamorfosi del moderno*. Urbino: Quattroventi, 1988.
- Cultural Critique, Modernity and Modernism; Postmodernity and Postmodernism* 5 (Winter 1986-87).
- Dal Lago, Alessandro. "The End of the Revolutionary Imaginary." *Differentia* 1 (Spring 1986).
- \_\_\_\_\_. *L'ordine infranto: Max Weber e i limiti del razionalismo*. Milano: Unicopli, 1983.
- Dalla Vigna, Pierre. *L'opera d'arte nell'età della falsificazione*. Milano: Mimesis, 1987.
- D'Souza, Dinesh. "Illiberal Education." *Atlantic Monthly* (March 1991):51-79.
- Eco, Umberto. "Postille a *Il nome della rosa*." *Alfabeta* 49 (giugno 1983): 19-22.
- \_\_\_\_\_. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975.
- Featherstone, Mike, ed., *Theory, Culture & Society, Special Issue on Postmodernism* 5.2-3 (1988).
- Ferraris, Maurizio. *Nietzsche e la cultura del novecento*. Milano: Bompiani, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Storia dell'ermeneutica*. Milano: Bompiani, 1988.
- \_\_\_\_\_. *La svolta testuale*. Pavia: CLU, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Tracce. Nichilismo, moderno, postmoderno*. Milano: Multhipla, 1983.
- Forni, Guglielmo. *Il superamento del moderno; frammenti di filosofia del quotidiano*. Bologna: Cappelli, 1984.
- Gargani, Aldo. *Sguardo e destino*. Roma: Laterza, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Il sapere senza fondamenti*. Torino: Einaudi, 1975.
- Gargani, Aldo, ed. *La crisi del soggetto*. Firenze: La casa usher, 1985.
- \_\_\_\_\_, ed. *Crisi della ragione*. Torino: Einaudi, 1979.
- Gunn, Giles. *The Culture of Criticism and the Criticism of Culture*. New York and Oxford: Oxford UP, 1987.
- Habermas, Jürgen. *Il discorso filosofico della modernità*. Roma: Laterza, 1988.
- Hassan, Ihab. *The Dismemberment of Orpheus; Toward a Postmodern Literature*. Madison: U Wisconsin P, 1982.
- Heidegger, Martin. *The Question Concerning Technology and Other Essays*. New York: Harper, 1977.

- Horkheimer, Max. *Critique of Instrumental Reason*. New York: Continuum, 1974.
- Invernizzi, G. "1986: è finito il postmoderno." *L'espresso* (27 luglio, 1986): 86-92.
- Jacobitti, Edmund. "Taking Humanism Seriously: Science and Rhetoric in the Post-Modern World." *Differentia* 3-4 (1989): 91-118.
- Jencks, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture*. London: Academy Editions, 1978.
- Kaplan, Ann, ed. *Postmodernism and Its Discontents*. London: Verso, 1988.
- Klotz, Heinrich. *The History of Postmodern Architecture*. Cambridge: MIT P, 1984.
- Krauss, Rosalind E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT P, 1986.
- Kroker, Arthur and David Cook. *The Postmodern Scene. Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*. New York: St. Martin's Press, 1986.
- Lentricchia, Frank. *After the New Criticism*. Chicago: U Chicago P, 1980.
- Losurdo, Domenico. "Nietzsche, il moderno e la tradizione liberale." *Cazzanica* 115-40.
- Liotard, Jean-François. *The Postmodern Condition*. Minneapolis: U Minnesota P, 1984.
- \_\_\_\_\_. *La pittura del segreto nell'epoca postmoderna, Baruchello*. Milano: Feltrinelli, 1982.
- Luperini, Romano. "Il tramonto del postmoderno." *Campo* (1980): 5-7.
- \_\_\_\_\_. "Ermeneutica e testo letterario." *L'ombra d'Argo* 4.11-12 (1987): 16-30.
- \_\_\_\_\_. "Semantica e interpretazione." *L'ombra d'Argo*, 3.9 (1986): 11-66.
- Maldonado, Tomas. *Il futuro della modernità*. Milano: Feltrinelli, 1987.
- Mari, Giovanni, ed. *Moderno postmoderno. Soggetto, tempo, sapere nella società attuale*. Milano: Feltrinelli, 1987.
- Marramao, Giacomo. "'Idola' del postmoderno." *Filosofia* '87. Roma: Laterza, 1988. 163-81 [Eng. trans. *Differentia* 3-4 (1989): 7-24].
- \_\_\_\_\_. *Potere e secolarizzazione*. Roma: Editori Riuniti, 1983.
- \_\_\_\_\_. *New German Critique. Modernity and Postmodernity* 33 (Fall 1984).
- Nora, Simon and Alain Minc. *L'Informatisation de la société*. Paris: Seuil, 1978.
- Olivetti, M. M., ed. *Archivio di filosofia. La ricezione italiana di Heidegger*. Padova: Cedam 1989.
- Owen, Frank. "The MTV Decade." *Newsday* (July 31, 1991).
- Paci, Enzo. *Il senso delle parole (1963-1974)*. Milano: Bompiani, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Idee per una enciclopedia fenomenologica*. Milano: Bompiani, 1973.
- Pareyson, Luigi. *Verità e interpretazione*. Milano: Mursia, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Estetica, teoria della formatività*. Firenze: Sansoni, 1974.
- Patella, Giuseppe. *Sul post-moderno. Per un postmodernismo della resistenza*. Roma: Studium, 1990.
- Perniola, Mario. *Del sentire*. Torino: Einaudi.
- Pfeil, Fred. *Another tale to Tell: Politics and Narrative in Contemporary Culture*. London: Verso, 1990.
- Portoghesi, Paolo. *Dopo l'architettura moderna*. Roma: Laterza, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Postmodern*. Milano: Electa, 1979.
- Prandstraller, Gian Paolo. *L'uomo senza certezze e le sue qualità*. Roma: Laterza, 1991.
- Russell, Charles. *Poets, Prophets and Revolutionaries*. Oxford: Oxford UP, 1985.



- Salvucci, Pasquale. "Quale filosofia nel postmoderno." Cazzaniga 79-86.
- Semerari, Giuseppe. *Novecento filosofico italiano*. Napoli: Guida, 1988.
- Spanos, William. "The Apollonian Investment of Modern Humanist Education." *Cultural Critique* 1 (Fall 1985): 7-71; 2 (Winter 1985-86): 105-36.
- Strano, Carmelo. *Dall'opera aperta all'opera ellittica: oltre la modernità e il postmoderno*. Milano: Mursia, 1989.
- Subirats, Eduardo. *El final de las vanguardias*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Tafuri, Manfredo. *La sfera e il labirinto*. Torino: Einaudi, 1980.
- Vattimo, Gianni. *La società trasparente*. Milano: Garzanti, 1989.
- \_\_\_\_\_. *La fine della modernità*. Milano: Garzanti, 1985. (Eng. transl. *The End of Modernity*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1989.)
- \_\_\_\_\_. *Le avventure della differenza*. Milano: Garzanti, 1980.
- \_\_\_\_\_ and P. A. Rovatti, eds. *Il pensiero debole*. Milano: Feltrinelli, 1983.
- Wellmer, Albrecht. *La dialettica moderno-postmoderno. La critica della ragione dopo Adorno*. Milano: Unicopli, 1987.
- Zanini, Adelino. *Il moderno come residuo*. Roma: Pellicani, 1980.

## **Il postmoderno esce dal caos. Verso la sintesi con McLuhan e Frye**

---

Lo stato del dibattito critico è oggi tale, di qua e di là dall'Atlantico, che non sembra si possa fare a meno di portare in campo il postmoderno. Eppure non c'è chi non biasimi l'inadeguatezza del termine, la sua vacua ambizione definitoria. Si corre allora ai ripari: non si rinuncia al concetto — ché proprio nella sua straordinaria ambiguità ha il grande merito di rendere fruibili i discorsi provenienti dalle più diverse scuole e, anzi, dalle più diverse discipline — ma non si finisce di sillabare la parola fatidica che subito si avverte il bisogno di procedere con le qualificazioni. Abbiamo così il postmoderno di Ihab Hassan, di John Barth, di Leslie Fiedler, di Fredric Jameson, di Linda Hutcheon . . . per restare in ambito specificamente letterario. Il che, in verità, non capita di frequente perché il postmoderno è per sua stessa natura flessibile e, anzi polimorfo. In fondo esso significa “stagione culturale attuale” ed è quindi logico che da ogni parte venga registrato; ciò che è notevole e nuovo, piuttosto, è che la maggior parte degli studiosi trovi giusto usare lo stesso termine, segno di un acutamente avvertito bisogno di sintesi, di un bisogno di intendersi sugli elementi fondamentali della cultura contemporanea al di là delle priorità dei singoli campi di specializzazione. Cosciente o no che sia questo bisogno, una volta impugnato il concetto di postmoderno non si può evitare che, pur nelle mani del critico più scaltro, esso apra il discorso nell'ambito più ampio. Quando poi proprio l'orizzonte più esteso costituisce il campo dichiarato d'indagine, quando cioè ci si impegna in un discorso culturologico da un punto di vista prettamente teorico, il postmoderno sembra acquisire la più grande coerenza e validità negli scritti dei filosofi, da Jean-François Lyotard a Richard Rorty a Gianni Vattimo, che reclamano priorità sull'argomento in maniera più o meno palese, nonostante le proteste dei primi arrivati all'utilizzo generalizzato del termine, storici e critici d'arte, architetti soprattutto (Charles Jencks, Paolo Portoghesi).

È curioso osservare come il critico italiano, da Croce disabituato all'analisi stilistica e dei generi letterari, dopo una vampata di entusiasmo per la riscoperta della retorica, torni oggi ad avvertire un senso di acuta dipendenza da categorie filosofiche. Non c'è naturalmente un “critico italiano tipico” e per questo si evitano riferimenti precisi che inevitabilmente risulterebbero parziali e fuorvianti; si tende invece a generalizzare, e generalizzare bisogna ché il quadro è tanto vasto da permettere solo da lontano un riconoscimento della sua figura.

In ambito anglosassone la situazione presenta una linea di sviluppo inversa: contemporanei di Croce sono i critici di Cambridge e quindi i “New Critics” con



le loro sottili analisi del "tessuto" testuale e i loro vari tipi di ambiguità (sette. "Perché solo sette?" Fu il commento caustico di Northrop Frye all'uscita del fortunato saggio di William Empson, intendendo: "Una volta che si riconosce il principio di ambiguità nel testo poetico occorre che lo si porti avanti; vedremo così a quali risultati saprà condurci". Guardiani, *La critica mitologica di Northrop Frye* 101-2). Ai critici di Cambridge, I. A. Richards ed Empson particolarmente, nel cui ambiente si era formato il giovane McLuhan che forse rappresenta il loro prodotto più originale, reagirono i nuovi studiosi di "storia delle idee" che già avevano accumulato un certo risentimento contro lo stretto filologismo storico tardo ottocentesco. Con la "storia delle idee" si rilanciava il Romanticismo in sede propriamente letteraria e, in generale, si riportava in auge la filosofia aprendo anche all'ingente nuova massa di studi provenienti dalla psicologia e dall'antropologia. In quest'ultima corrente si colloca Frye, secondo quanto lui stesso ha dichiarato (Guardiani, *Interview* 318), almeno per quanto riguarda l'*humus* della sua formazione accademica. Non meno ironicamente di quanto è accaduto in Italia, in ambiente anglosassone il "New Criticism" è risorto nel post-strutturalismo, e precisamente nel movimento decostruzionista. Ricorro ancora a Frye, all'intervista rilasciataci e pubblicata nell'autunno del 1988:

*F. Guardiani.* Do you see in the insistence on ambiguity and on texture (rather than on all-encompassing structures) a return to a type of criticism of the past? Do you see deconstruction as the most important post-structuralist trend?

*N. Frye.* Yes, I think post-structural criticism is the "new" criticism of two generations ago refurbished with a more elaborate theoretical framework. One is post-structural and the other pre-structural, but they both neglect the totality that the word "structure" is a metaphor for, and concentrate on texture. When I say totality I don't mean anything that can be finished and done with, but something that suggests a context or bigger totality beyond itself, in the way that the work of literature has the rest of literature for its context.

(Guardiani, *Interview* 323)

È ora, dopo tanto divagare per la pur necessaria cornice storico-culturale di un discorso di messa a fuoco sulla postmodernità di Frye e McLuhan, di scoprire le carte e indicare nel pensiero dei dioscuro della cultura canadese quelle linee portanti che ne chiariscono la prospettiva e, a nostro avviso, indicano l'approdo ultimo del presente dibattito critico. Già comunque si dovrebbe avvertire, nel quadro testé delineato, l'esigenza di un superamento delle pur ampie, ma opposte, posizioni critiche più rappresentative del ventesimo secolo. Il doppio incrocio tra ambiente anglosassone e italiano, di filosofia e filologia (o, più precisamente, di "storia delle idee" e retorica) trova dunque nel presente lavoro due "campioni" in Frye e McLuhan, entrambi per lungo tempo professori alla University of Toronto. Frye vi ha insegnato per oltre mezzo secolo fino alla sua recente scomparsa, McLuhan per più di trent'anni, dal 1946 fino alla morte anche lui. Il primo, originario delle province dell'Est (nato nel 1912 in Québec e poi

trasferitosi con la famiglia in New Brunswick), aveva completato la sua formazione a Oxford; il secondo, proveniente dall'Ovest (nato nel 1911 in Alberta e laureato in Manitoba), aveva conseguito il Ph.D a Cambridge sotto l'influenza fortissima di I. A. Richards e poi di William Empson. Entrambi erano confluiti alla University of Toronto insegnando il primo a Victoria College il secondo a St. Michael's College. A Toronto ognuno dei due, pur conscio della presenza vistosa dell'altro, soprattutto negli anni Sessanta, ha elaborato indipendentemente la propria sintesi, il proprio sistema di integrazione dei prodotti umani, in una ardita struttura onnicomprensiva. Molto si è detto e scritto a proposito della esemplarità dell'ambiente culturale canadese e, in particolare, di Toronto e del suo *milieu* accademico, della sua leggendaria apertura a influssi culturali provenienti da ogni parte del mondo, della sua "school of communication" aperta dagli studi pionieristici di Harold Innis. Credo tuttavia che sia proprio nel binomio Frye-McLuhan, nella loro parallela ricerca di una totalizzante teoria critica ed educativa, che vada rintracciato il massimo contributo del Canada, o del mosaico di nazioni che lo costituisce, alla cultura del nostro tempo.

In questa sede si ricorre a McLuhan e alla sua teoria delle trasformazioni culturali per un inquadramento storico dell'attuale situazione, mentre di Frye si riportano le categorie polisemiche di simbolo, metafora e mito che, entro l'ampio spazio definito dalle coordinate di McLuhan ("time and media"), specificano gli obiettivi della ricerca e annunciano i suoi sviluppi e i suoi frutti. Premetto che non è mia intenzione approfondire qui il problema della coniugabilità, in un unico discorso critico, delle teorie dei due studiosi canadesi; data la straordinaria, anche quantitativamente, produzione di entrambi, questo richiederebbe un lavoro di ampiezza ben diversa dall'attuale. Vero è che ognuno dei due rappresenta "a one man system" che non ha bisogno di appoggi esterni per solidificare le proprie intuizioni e i propri risultati; tuttavia, entrambi mostrano una decisa volontà di esplorare e inglobare con la propria teoria tutto ciò che rientra nell'ambito dell'umano dalla creazione all'apocalisse e per questo si illuminano a vicenda. Un altro *caveat*: né McLuhan né Frye ha mai adottato il termine "postmoderno". Si può facilmente ipotizzare che il primo, venuto a mancare dodici anni fa, e dopo due anni di malattia che lo aveva letteralmente ridotto al silenzio, avrebbe certamente impiegato il concetto capitalizzando sulla sua capacità di sintesi, visto che esso poteva servire, come serve tuttora, quale valido sostegno esterno, come mezzo di verifica e di propagazione delle sue più ambiziose intuizioni.

Diverso è il caso di Frye, scomparso nel gennaio del '91, poiché negli ultimi tre lustri è stato totalmente impegnato nella meditazione e nella stesura della sua *summa* (sviluppata in due libri, *The Great Code* e *Words with Power*), sul rapporto tra Bibbia e letteratura. Proprio nell'ultimo lavoro, uscito a stampa pochi mesi prima della sua morte, Frye, sempre attentissimo a tutto ciò che riguardava nuovi metodi e percorsi critici, di fronte al proliferare di correnti e



tendenze che è un fenomeno tipico dell'ultima stagione "postmoderna", annotava:

If I am right in my conviction . . . a consensus does exist in criticism, however much the dialectical divergences among the schools may conceal it. The pluralistic tendency has to work itself out to exhaustion before any effective unifying movement can replace it.

(*Words with Power* xix)

Questa scheda, che certo non si spiega se non facendo appello all'intima convinzione dello studioso di agire criticamente con una visione unificatrice e globalizzante, ben si potrebbe porre in esergo al presente lavoro; con l'aggiunta di un'altra, più datata ma non meno efficace, tratta da *Counterblast*, uno dei libri "profetici" di McLuhan (praticamente tutta la sua produzione dal '64, anno di *Understanding Media*, in poi): "Bless Thomas Kuhn's *Structure of Scientific Revolutions* for bridging art and science beyond the hopes of C. P. Snow" (*Counterblast* 121). Ed ecco, allora, che siamo già nel cuore della questione, additando nei due la sintesi del nostro titolo che ora conviene sviluppare. Ma, intanto, osserviamo preliminarmente che con Frye ci troviamo di fronte a una sintesi che ha carattere pratico, di intesa, sulle questioni fondamentali della critica letteraria, mentre con McLuhan a una sintesi più ampia, culturologica e allo stesso tempo epocale, "contro la scellerata ipotesi che ci siano 'due culture'" (Barilli, *Poetica e retorica* 6), o più culture, nell'ambito dei valori essenziali dell'uomo.

Si deve a Renato Barilli il merito di aver portato ad una riattualizzazione di McLuhan in chiave postmoderna (*Poetica e retorica; Tra presenza e assenza; Culturologia; McLuhan*) e, in passing, è dovere aggiungere che è carenza grave della critica italiana, la quale non certo trascurava di ricordare oggi McLuhan (per esempio Vattimo 25; Luperini 6), il non aver tratto vantaggio dalla sua illuminante rivisitazione, densa di riflessioni chiarificatrici sull'arte e la letteratura del ventesimo secolo e, in particolare, della stagione presente. Aila postmodernità di Frye, oltre a un affondo esplorativo da noi tentato anni fa nel corso di un piccolo convegno canadese ("The Italian Connection: 25 Years of Canadian Literature in Italian Translation", aprile-maggio 1988) i cui atti non furono mai pubblicati, non è stata finora dedicata alcuna attenzione. Un fatto abbastanza comprensibile se si pensa al postmoderno come a una "nuova" specializzazione nella già sovraffollata piazza della critica accademica, ma meno scontato se per postmoderno si vuole intendere, come noi facciamo, un *environment* culturale di dimensioni planetarie del quale restano ancora da chiarire gli elementi distintivi.

L'operazione di Barilli sostanzialmente consiste nell'aver ridefinito in termini attuali le due epoche culturali maggiormente studiate da McLuhan: egli chiama età moderna (con quasi perfetta cronologia rispetto alla modernità della storiografia corrente) l'età meccanica, gutenberghiana, di cui appunto *The*

*Gutenberg Galaxy* (1962) fornisce il mosaico planimetrico, e chiama poi età postmoderna (incrociando “il contemporaneo” dei manuali scolastici) l’età elettrica, cioè determinata dall’ideazione e dallo sviluppo dei mezzi elettrici di cui un quadro sintetico è offerto in *Understanding Media* (1964). Con questa partizione abbiamo, innanzi tutto, una chiara sistemazione cronologica: l’età moderna abbraccia il periodo che va dall’invenzione della stampa a caratteri mobili, intorno alla metà del Quattrocento, fino all’apparire del primo mezzo elettrico, il telegrafo, nel 1825. Il postmoderno nasce in questo periodo ed è quindi entrato oggi in una fase avanzata di sviluppo. Si pongono qui problemi che necessitano di immediato chiarimento: qual è l’elemento di base che permette una classificazione così vasta e drastica allo stesso tempo? Come accertare lo straordinario valore assegnato allo spartiacque fissato all’inizio dell’Ottocento? Come interpretare i movimenti, le tendenze, le scuole e in genere tutte le suddivisioni che secondo la tradizionale partizione per secoli cadono all’interno dei raggruppamenti amplissimi qui suggeriti? Buona parte del Rinascimento, il Barocco, l’Illuminismo, per esempio, rientrano nella modernità: che cosa li unisce e che cosa li separa?

È d’obbligo, per rispondere a questi legittimi interrogativi, un ricorso ad alcune “degnità” McLuhaniane. Non sorprenda la chiara allusione a Vico ché il filosofo napoletano fu, con Francis Bacon e Joyce, tra gli autori più frequentati da McLuhan, soprattutto negli ultimi anni; si pensi all’ultima sua opera, completata dal figlio Eric e pubblicata recentemente, che perfino nel titolo dichiara il debito vichiano, *Laws of Media: The New Science*.<sup>1</sup> Si deve innanzi tutto accettare per segno distintivo di una data cultura e, per estensione temporale, di un’epoca, il *medium* che più di ogni altro determina i valori sui quali si regge l’intero impianto sociale. Le tappe fondamentali della civiltà, per McLuhan, sono rappresentate dalla lingua, dall’alfabeto (e quindi dalla scrittura, con un’escursione che va dal geroglifico all’ideogramma alla rosa fonetica della parola scritta), dalla stampa a caratteri mobili, dai mezzi elettrici (che è quanto dire dall’elettromagnetismo e dalle sue applicazioni). Ognuno di questi elementi è un *medium*. È bene subito chiarire, visto che il concetto è tanto usato quanto mal inteso, che per McLuhan *medium* è perfetto sinonimo di *technology* o *human artifact*, prodotto dell’uomo insomma, che può essere la ruota come la forma della tragedia, il computer come l’abito da sera. Ora il *medium*, e siamo alla seconda “degnità”, costituisce una estensione dei nostri organi percettivi, e quindi dei nostri sensi, con cui conosciamo e interpretiamo il mondo naturale, il mondo esterno che ci circonda; nel creare i *media*, comunque, noi creiamo anche degli oggetti che quindi vengono ad essere estensioni dei nostri sensi e anche nuovi elementi del nostro *environment* sia fisico che immaginativo. Così un’autostrada, per esempio, mentre costituisce un’estensione dei nostri mezzi di

<sup>1</sup> Per più puntuali riscontri si rimanda al nostro *Probing the Natural Law: McLuhan's Reading of Vico*.



locomozione, cambia allo stesso tempo l'ambiente nel quale ci muoviamo. Altra indispensabile "degnità": gli effetti precedono sempre le cause. E cioè: alla coscienza delle cause di una trasformazione imposta dal *medium* di maggior penetrazione e di più ampio raggio d'azione si perviene solo a trasformazione avvenuta. A questo punto val la pena di fermarsi un attimo per considerare due implicazioni della massima importanza.

Sarà opportuno notare subito che la mancata consapevolezza della portata della trasformazione in corso di attuazione per opera di un *medium* di grande penetrabilità e potenza, unita al bisogno di darsi ragione dell'iniziale ma pur avvertibile cambiamento culturologico, conduce in genere alla "rear-view mirror syndrome", ovvero alla giustificazione del presente con le risorse intellettuali e con la *forma mentis* del passato. Ecco l'esempio di McLuhan in proposito: quando apparve l'automobile in circolazione, essa fu chiamata *horseless carriage*, carrozza senza cavalli, sintagma che evocava ancora un mondo fatto di fienili, stalle, locande di posta e strade di terra battuta; certamente non significava o suggeriva un nuovo *environment* costituito da autostrade, distributori di benzina, autogrill, motel, grandi parcheggi e insediamenti suburbani. Si deve osservare allora che l'immersione in un nuovo *environment* inizialmente avviene in maniera subliminale. Tale immersione diventa però consapevole nel momento in cui il *medium* più responsabile del cambiamento giunge nella sua fase di maturazione, e cioè di più ampia applicazione, alla fase che McLuhan definisce di *applied technology*. In questa fase si assiste allo scontro, per così dire, del nuovo *medium*, innovativo, con quello precedente, obsoleto. La conseguenza è che il primo viene sostituito (o trasformato) dal secondo, scatenando nei suoi ideatori e fruitori un forte senso di desiderio e di attesa per le nuove possibili innovazioni. La fase di *applied technology* è allora una fase intermedia nella vita di un *medium*: una volta che l'uomo acquisisce la consapevolezza del suo valore si chiude la fase conservatrice (della "rear-view mirror syndrome") e si apre quella della sperimentazione e delle nuove proposte.

Questi assiomi sulla natura del *medium* si applicano a qualunque prodotto dell'uomo. Alla decisione di rivolgere lo studio agli effetti della stampa e dell'elettromagnetismo McLuhan è arrivato attraverso un processo di massima generalizzazione nella ricerca delle cause "ambientali" a monte delle più vistose trasformazioni culturali occorse nell'arco dell'ultimo millennio. Si può contrastare questa sua scelta di referenti, ma se si accettano gli assiomi di base fondati sulla cognizione di civiltà come sommatoria delle creazioni umane (*media*) e queste come estensioni delle nostre facoltà percettive, appare per lo meno improbabile che si possano smantellare gli inventari di *The Gutenberg Galaxy*. Parliamo di inventari con riferimento al metodo d'indagine di McLuhan che, nei termini più semplici, consiste nell'accumulare analitiche descrizioni di effetti dei *media* coevi più disparati fino a quando la loro causa comune non viene pienamente manifestata. È questo metodo antidialettico del mosaico che porta alla sintesi: quando le tessere trovano la loro collocazione grazie alla loro forma e

alla loro misura, il risultato appare evidente senza alcuna razionalizzazione astratta.

E veniamo finalmente al postmoderno. Il prefisso ci impone di intenderci sul "moderno". Per McLuhan, come s'è anticipato, esso corrisponde all'età meccanica, determinata prima subliminalmente e poi in maniera sempre più cosciente dalla stampa. Gli effetti di tale *medium* sulla psiche individuale e collettiva confermano che esso stabilisce uno squilibrio nella nostra percezione del mondo a tutto vantaggio del senso della vista: un senso disgregante, divisivo, la cui prevalenza sugli altri conduce ad una percezione atomistica della realtà. Scomporre implica comunque anche la possibilità di ricomporre, anzi è proprio questo il suo grande vantaggio: la neutra valenza delle parti minime in cui gli oggetti sono frammentati offre la possibilità di ricomporli o di comporne altri a piacimento; le lettere dell'alfabeto sono quindi come i mattoni da costruzione con cui si può "costruire" a piacimento qualunque struttura. Non solo: la macchina della stampa costituisce l'archetipo di tutte le macchine in quanto assicura la perfetta replica del prodotto in quantità virtualmente illimitate e a costi bassi. È la coscienza di questa potenzialità che per McLuhan dà vita a vere e proprie avventure cognitive (da Cartesio a Locke), a nuovi orientamenti sociali (dalla costituzione degli stati nazionali alla democraticizzazione delle masse) e naturalmente a nuove scoperte della scienza e della tecnica; fatti "positivi", insomma, che ancora costituiscono l'orgoglio dell'Occidente, per i quali la forma mentale visiva non ha fatto altro che apparecchiare un *environment* stabilendo nuovi formidabili "paradigmi", per usare una nota espressione di Thomas Kuhn.

Se questo è il moderno, e se il *medium* più forte e più coinvolgente che siamo stati capaci di individuare in esso è la stampa a caratteri mobili, la ricerca del postmoderno sarà rivolta a un *medium* di almeno pari potenza, capace di contrastarlo, di renderlo obsoleto, o almeno di trasformarlo radicalmente. E, di nuovo forti degli inventari di effetti di McLuhan, siamo indotti a puntare sull'elettromagnetismo e sulle sue applicazioni. Con lo studio dell'elettromagnetismo e, in particolare, con la scoperta della nozione di "campo" opposta a quella della linearizzazione meccanica gutenberghiana, il senso fisico direttamente chiamato in causa non è più quello visivo, anzi non è più un solo senso: siamo infatti in un ambito di generale ed equilibrato coinvolgimento di tutti i sensi, di percezione gestaltica della realtà. Chiaramente non è qui il caso di indugiare in lunghe discussioni sulla natura della percezione sensoriale, basterà far riferimento, oltre che agli studi di McLuhan già menzionati e alla loro sistematica elucidazione fornita da Barilli, al lavoro pubblicato postumo dallo studioso canadese (in due diverse stampe: *Laws of Media: The New Science*, 1988; *The Global Village: Transformations in World Life and Media in the 21st Century*, 1989) e infine al recentissimo *Brainframes*, 1991, di Derrick de Kerckhove. Importa invece mettere a frutto le nostre "degnità" nel periodo postmoderno che abbiamo isolato tra l'inizio dell'Ottocento e il tempo presente.

Alla domanda, perché solo oggi si parla di postmoderno (perché solo ora si



avverte l'esigenza di un "nuovo ordine" mondiale per la sopravvivenza stessa del pianeta), la risposta è che solo oggi siamo giunti alla fase di *applied technology* in cui la trasformazione epocale del *medium* elettrico ha toccato la coscienza collettiva. Non si tratta soltanto di una questione di "mera" comunicazione, intesa come una aumentata informazione sullo stato attuale delle cose nel mondo: i nostri stessi sensi sono stati direttamente toccati dagli effetti del progresso meccanico lanciato verso una distruzione sistematica dell'ambiente naturale e del nostro sistema nervoso. Ciò ha stimolato a cercare reazioni alternative e globalizzanti: soluzioni ecologiche, intransigente riaffermazione dei diritti umani, revisione dell'attuale *quality of life*. La differenza tra questa e le "rivoluzioni" di cui è costellata la storia del periodo moderno è nel suo puntare nel qui e ora, con la coscienza della estrema rapidità d'azione dei mezzi elettrici che non permette di rimandare al futuro la soluzione dei problemi e non concede più fiducia nelle promesse delle ideologie.

Lo sviluppo dell'elettromagnetismo (che è quanto dire della postmodernità) è marcato dalle seguenti innovazioni: telegrafo, radio, televisione, computer. L'errore più banale e comune (vistosamente rappresentato, per esempio, ne *La malattia del tempo*, il recente romanzo per altri versi straordinario di Roberto Pazzi) è quello di considerare questi *media* "macchine", mentre sono esattamente anti-macchine per la loro natura elettrica e onniavvolgente, "fredda" secondo la classificazione di McLuhan, esplicitata massimamente nel computer, nel "cervello" tutt'intero "elettronico" — e varrà pure a qualcosa far riferimento a questa unità oggi che lo studio delle diverse funzioni delle due parti del cervello ha acquisito piena rispettabilità scientifica (De Kerckhove, *The Alphabet; Brainframes*). Nella seconda metà dell'Ottocento Samuel Butler lanciava forse il più severo monito all'invadenza delle macchine nel suo *Erewhon*; ciò che allora era pura intuizione, preveggenza di artista, oggi è luogo comune. I mezzi con cui i futurologi annunciano oggi le prossime trasformazioni culturali non sono più macchine, ma circuiti stampati "immobili" che elaborano dati alla velocità della luce: William Gibson, autore del più inquietante romanzo fantascientifico degli ultimi anni, *Neuromancer*, 1986, quando per la prima volta ha aperto "la scatola" del computer, si è meravigliato che ancora contenesse parti rotanti, parti meccaniche. Gli effetti più vistosi e stimolanti del nuovo *environment* sono come sempre nel campo delle arti; gli effetti più ovvi in ambito sociale sono nelle comunicazioni in cui anche il "cieco" riconosce l'affermarsi del binomio costituito da simultaneità e globalità dell'informazione. Fino a questo punto ci conduce McLuhan.

Prima di passare a Frye, alle sue categorie più precise e fruibili da un punto di vista critico letterario che qui si presentano in perfetta sintonia con la teoria generale dell'altro canadese, può essere di qualche utilità un breve sondaggio critico su chi di *media* e postmoderno si è recentemente occupato con un certo successo. Mi riferisco a Gianni Vattimo e, in particolare alla sua *Società trasparente* (*Postmoderno: una società trasparente?*), un saggio di sintesi

veramente trasparente e quindi apertissimo a commenti costruttivi. Vattimo annuncia innanzi tutto questa definizione, per la verità un po' sibillina: "la modernità è l'epoca in cui diventa un valore determinante il fatto di essere moderno" (7); per poi stabilire il postmoderno in base a vari "fattori": fine del colonialismo e dell'imperialismo, avvento della società della comunicazione (11). Quest'ultimo "fattore" è quello che gli permette di chiarire il senso di "società trasparente":

Come si sarà osservato, l'espressione "società trasparente" è qui introdotta da un punto interrogativo. Ciò che intendo sostenere è: a) che nella nascita di una società postmoderna un ruolo determinante è esercitato dai mass media; b) che essi caratterizzano questa società non come una società più "trasparente", più consapevole di sé, più "illuminata", ma come una società più complessa, persino caotica; e infine c) che proprio in questo relativo "caos" risiedono le nostre speranze di emancipazione.

(11)

Ora è chiaro che Vattimo ragiona in termini di effetti e non di cause. Circa la definizione di modernità, infatti, non si capisce come ad un certo punto della storia diventi "un valore determinante il fatto di essere moderno" (7). Ammesso pure che questa consapevolezza (credo che egli si riferisca ad una sopravvenuta "coscienza della modernità") sia stata davvero tanto ampiamente condivisa da costituire una categoria distintiva di una intera epoca, la sua origine non è affatto chiara nelle parole di Vattimo che, anzi, non si pone neppure il problema, visto che rimane entro i parametri della storiografia da manuale ("alla fine del Quattrocento . . . ufficialmente si fa cominciare l'età moderna" 8). Ora, se non si intende la causa della modernità (della "coscienza della modernità"), la postmodernità è destinata a rimanere ambigua, non definita. Quando poi Vattimo parla di "fattori" che determinano il postmoderno, è difficile non porsi il problema del numero e della congruenza reciproca di tali importanti termini di riferimento. In altre parole: quanti e quali altri fattori ci sono? E, tra quelli menzionati, che cosa associa *mass media* a "fine dell'imperialismo" e permette che entrambi siano trattati come "fattori"? Si parla poi di "grandi fattori": ce ne sono di meno grandi? La questione si può chiarire puntando su quello che a nostro avviso è l'errore fondamentale di Vattimo.

L'affermazione secondo cui nel postmoderno un ruolo determinante è esercitato dai *mass media*, in termini McLuhaniani non ha proprio alcun senso o, se un senso ad essa si vuole dare, è una banalità tautologica. Ogni società, ogni cultura, è fondata sui *mass media*; è fondata cioè sui *media*, prodotti dell'uomo, che sono condivisi da una "massa". La lingua inglese è un *mass medium*, dice McLuhan, come lo è la ruota, la sedia, o la forma del sonetto. Occorre allora precisare, scavare nel significato dei termini *mass* e *medium*, ed è precisamente quello che lo studioso canadese ha fatto in tutta la sua opera. La confusione di Vattimo sulla natura dei *mass media*, cui egli pur assegna un valore



determinante, non gli permette di riconoscere in essi il fattore unico di ogni trasformazione culturale e quindi di chiarire che il senso della modernità è da ricercare nei *mass media* meccanici che privilegiano il senso della vista, mentre quello della postmodernità nei *mass media* elettrici, che richiedono un totale coinvolgimento sensoriale favorito dai più pronti e palesi recuperi, che sono quelli dei sensi dell'udito e del tatto. Tale confusione, che è in verità diffusissima per cui in Vattimo prende valore esemplare, non può logicamente offrire alcuna certezza sulle possibili future trasformazioni dell'ambiente culturale nel quale siamo immersi (troppi e troppo incerti sono i fattori determinanti); si resta perciò con il "caos" del presente e con niente altro se non "speranze" per il futuro. Dalla posizione di Vattimo il postmoderno, "la società trasparente" con tanto di punto interrogativo, è un mondo esterno da "interpretare" e da riprogrammare per viverci. Questo è invece un mondo in cui si vive senza "interpretazioni", rispondendo direttamente ai nostri bisogni primari che i *mass media* elettrici, ci piaccia o no, ci hanno scaraventato di fronte ed imposto per la nostra stessa sopravvivenza. Il futuro, insomma, per dirla con McLuhan, "is a thing of the past" (l'aforisma è riportato da Ong, *La nuova oralità* 76).

Intorno ai bisogni primari dell'uomo si discuterà fra poco ricorrendo a Frye; occorre intanto osservare che la simultaneità e la globalità dell'informazione toccano la realtà dell'uomo contemporaneo su tutta la superficie terrestre — a differenza di quanto ritiene Lyotard, per il quale il postmoderno "is the condition of the most highly developed societies" (xxiii) — imponendo un coinvolgimento totale nella ricerca della propria identità. Che, socialmente, ha oggi una natura tribale secondo quanto profetizzava trent'anni fa McLuhan e secondo quanto si può osservare in tutto il mondo, dalle regioni del Baltico alle pianure del Canada, dalle leghe italiane alle fazioni rivali del Sud Africa. Tali sviluppi dell'età elettrica (della postmodernità) non sono affatto rassicuranti, abituati come siamo alle omogeneizzazioni "meccaniche" delle organizzazioni nazionali e dei blocchi continentali. Questo tanto per sfatare l'assurda idea di una prossima inevitabile beata utopia del postmoderno. Le implicazioni sociali delle innovazioni massmediologiche si possono capire solo se prima si intende che l'età meccanica delle ideologie, più o meno consciamente totalitarie, dei piani di sviluppo, degli ideali posti a traguardo di percorsi prefabbricati, ormai l'abbiamo alle spalle. È con Frye che questi problemi acquistano una loro utile definizione, con una prospettiva incentrata sull'attività educativa del critico letterario.

Un primo punto di contatto tra Frye e McLuhan è costituito dal principio del significato *polisemos* (secondo la grafia della dantesca o pseudodantesca epistola a Cangrande). McLuhan ne parla in un suo fondamentale lavoro, tuttora inedito, *The Place of Thomas Nashe in the Learning of his Time*. Si tratta della tesi di laurea presentata a Cambridge nel 1943. In essa si discute di Nashe praticamente solo nell'ultimo dei cinque capitoli, ognuno dei quali è diviso in tre parti ("Grammatica", "Logica", "Retorica"). L'opera è in effetti una lunga rassegna delle arti del *trivium* dai presocratici alla fine del Cinquecento. Ciò che

fin dai primi studi appare chiaro al giovane McLuhan è che mentre la grammatica tende ad associarsi naturalmente alla retorica, la logica si oppone ad entrambe. Nella rassegna prevale allora l'idea di una serie di momenti innovativi e sperimentali segnati dai grammatici e dai retori che è regolarmente spezzata da momenti di assestamenti conservativi e dialettici nella storia della cultura occidentale. La grammatica è l'arte con cui si dà il senso alle parole e la retorica ha la funzione di comunicarlo, di estendere socialmente il frutto delle invenzioni verbali e delle scoperte esegetiche. La *forma mentis* del grammatico è determinata da due assolute priorità, etimologia ed esegesi, in perfetta simbiosi. L'etimologia attesta il valore della lingua come teatro della memoria (da qui l'interesse per Vico, scoperto attraverso gli studi su Joyce), mentre l'esegesi è la messa a frutto, per così dire, della rievocazione verbale. Ora l'esegesi, e siamo al punto, deve procedere da una pluralizzazione delle valenze semantiche della parola. I quattro livelli d'intendimento fissati da Terenzio Varrone in *De lingua latina*, sono per McLuhan l'ossatura stessa di ogni operazione interpretativa. Era quindi logico, egli argomenta, che essi venissero ripresi nell'esegesi biblica medievale e, da qui, giungessero a Dante.

Proprio su Dante (l'autore più citato in *Words with Power*), sulla doppia esposizione del significato *polisemos* nella lettera a Cangrande e nel Convivio, è impostata l'intera teoria della letteratura di Northrop Frye. Il principio, infatti, ricompare regolarmente negli scritti di maggior impegno (*Anatomy of Criticism; The Great Code; Words with Power*). Nel primo esso è il fondamento della "teoria dei simboli", nel secondo esso serve a definire le forme della metafora, nel terzo si applica al mito. Simbolo, metafora e mito sono i cardini del pensiero critico di Frye: il simbolo è la parola letteraria, la metafora è lo strumento di associazione dei simboli, il mito è l'espressione verbale compiuta della creatività umana espressa con una storia formata da simboli legati da metafore. Un insieme di miti interconnessi forma una mitologia, ovvero un *corpus* di "storie" che corrisponde al sistema di valori che informa la vita civile e comunitaria. È chiaro che ci sono infiniti miti, ma, argomenta Frye,

only a finite number — in fact a very small number — of species of myths. The latter expresses the human bewilderment about why we are here and where we are going, and include the myths of creation, of fall, of exodus and migration, of the destruction of human race in the past (deluge myths) or the future (apocalyptic myths), of redemption in some phase of life during or after this one, however "after" is interpreted.

(*Words with Power* 23)

Questi miti sono tutti contenuti nella Bibbia per cui, anche se solo per studiarne la loro struttura individuale e quella determinata dai loro rapporti, è se non altro una scelta pratica quella di appellarsi al "Grande codice", operazione compiuta da Frye praticamente dai tempi di *Fearful Symmetry* (1947) anche se formalizzata



soltanto con gli ultimi due libri.

Ora, essendo un *factum* e non un *datum* dell'esperienza umana, e per di più un fatto indispensabile alla vita civile (da cui, per esempio, l'espressione "the myths we go by"), il mito va soprattutto riconosciuto come risposta dell'immaginazione alle esigenze fondamentali dell'uomo, che sono esigenze di sopravvivenza e di riaffermazione della propria identità. Ed eccoci, allora, prossimi alla sintesi di Frye e quindi all'incrocio con McLuhan:

There is primary concern and there is secondary concern. Primary concern is based on the most primitive of platitudes: the conviction that life is better than death, happiness better than misery, freedom better than bondage. Secondary concern includes loyalty to one's own society, to one's religious or political belief, to one's place in the class structure, and in short to everything that comes under the general heading of ideology. All through history secondary concerns have had the greater prestige and power. We prefer to live, but we go to war, we prefer to be free, but we keep a large number of people in a second-class status, and so on. In the twentieth century the dangers of persisting in the bad habits of war, and of exploitation both of human beings and of nature, have brought humanity to a choice between survival and extinction. If we choose survival, the twentieth century will be the first period in history when primary concerns have some real chance of becoming primary.

*(Myth and Metaphor 21)*

È questo, nei termini più drammatici, posti come siamo di fronte all'estinzione della specie umana, la necessità della scelta postmoderna di Frye. La sintesi consiste nel far fronte alle nostre esigenze primarie, senza più mediazioni ideologiche, senza più razionalizzazioni dialettiche che riducano il nostro coinvolgimento individuale nella vita del pianeta nell'ambito di un corpo sociale atomizzato e "meccanicamente" ricomposto in blocchi "moderni".

La consapevolezza di essere in un momento del tutto nuovo della storia obbliga ad una linea di condotta informata dalla sistematica rimozione di ogni possibile ideologia astratta e quindi dell'immediata risposta a quelle che sono le esigenze primarie. Per quanto riguarda l'ideologia abbiamo qui un punto di perfetta convergenza con McLuhan. Per il quale l'ideologia non è altro che una razionalizzazione di esperienze passate da mettere a frutto nel futuro: data la rapidità delle percezioni cui i mezzi elettrici oggi ci obbligano, e la varietà stessa delle esperienze possibili, non solo il seguire una ideologia qualunque, ma anche il cercare di crearne una nuova si esprime bene con l'immagine dell'asino che insegue la carota. Frye è meno drastico di McLuhan perché per lui la dialettica che informa ogni ripensamento delle esigenze primarie e ogni loro razionalizzazione in un corpo di regole di vita per il presente e, soprattutto, per il futuro, è pur un prodotto umano da riconoscere come risposta a legittimi interrogativi esistenziali. Tuttavia, nei suoi ultimi lavori più chiaramente che mai il linguaggio della logica deve far posto al linguaggio che meglio esprime il "myth of concern", che direttamente affronta il problema dell'identità dell'uomo e

dei suoi inderogabili bisogni esistenziali; questo è il linguaggio della poesia.

Poets are the children of concern: they normally reflect the ideologies of their own times, and certainly they are always conditioned by their historical and cultural surroundings. Yet there has always been a sense of something else that eludes this kind of communication.

(*Myth and Metaphor* 21)

Il qualcosa che va al di là delle circostanze culturali e ambientali nelle quali il poeta opera, e che oggi non è più dato di tralasciare, è il potere creativo del mito presente in tutta la letteratura. "Literature is displaced mythology", è uno dei più noti aforismi di Frye. La sintesi è dunque per lui nella coscienza del mito, e quindi nella risposta ai bisogni primari dell'uomo con la letteratura. Questo punto di arrivo è in verità un punto di partenza: tutta la letteratura è aperta al postmoderno, ma sta al lettore e al critico, oggi più che mai, riconoscerne l'essenza creativa e attualizzarla. Forse questo si può fare solo entrando in comunità con il "mondo nuovo", il "mondo ipotetico" evocato dalla letteratura: Frye afferma di non sentirsi meno creativo di un poeta nello scrivere saggi critici (*Words with Power* xvii) e Leslie Fiedler dichiara che "criticism is literature or is nothing" (*Cross the Border — Close the Gap: Post-Modernism* 153). A questo livello

The writer disappears as an individual, and the question of authority [con buona pace di Harold Bloom e della sua "anxiety of influence"] shifts from him to the authority of literature as a whole. Then we see that there are no clear boundaries between literary and other verbal structures, so that the question becomes one of the authority of language. . . . Primary concern is clearly not confined to life and the pursuit of happiness; it is not confined even to leisure, privacy, and the freedom of movement that for most of us indicate the higher level of culture. It includes also a concern of a conscious being to enlarge that consciousness, to get at least a glimpse of what it would be like to know more than we are compelled to know.

(*Myth and Metaphor* 22)

Una intensificazione del nostro stato di coscienza, nel tentativo di ritrovare i "primary concerns" attraverso il linguaggio, è il fine cui mira l'ultimo libro di Frye. Nella seconda parte di *Words with Power*, "Variations on a Theme", e cioè variazioni sul tema del "myth of concern", egli esprime i risultati della sua ricerca, in cui i miti della letteratura si specchiano in quelli della Bibbia, nelle esigenze primarie di libertà di parola e di azione, di amare, di assimilare l'ambiente e, alla fine, di creare. Quest'ultimo è "the concern of concerns" che ingloba tutti gli altri. Far fronte direttamente a tale imperativo del nostro essere è dunque il programma e allo stesso tempo la sintesi che la nostra età, al limite della storia, ci richiede . . . "if we choose survival".

Per concludere, se Frye e McLuhan ci insegnano qualcosa, essi ci insegnano



che si può fare a meno di Frye e McLuhan, come di ogni altro maestro, se la loro individualità non si annulla nella "materia" del loro discorso. Il principio esegetico del significato *polisemos* che permette di distinguere i livelli del linguaggio e quindi di dare un senso alla sua più profonda creatività, non è parte della parola, "it is a heuristic assumption adopted for the sake of seeing what comes out of it" (*Words with Power* xvii). Ciò che viene fuori è l'essenza della critica stessa. Gli strumenti euristici sono virtualmente infiniti, come le scuole critiche, e una scuola vale l'altra se ci conduce alla coscienza della necessità della sintesi nelle attività dell'uomo. Ciò che in ultima analisi associa Frye e McLuhan, e ciò che più conta nella loro comune lezione, è l'avvio ad una pratica di meditazione sul "principio di proprietà", per Frye ciò che è proprio dell'uomo nel pensiero e nell'azione (*Words with Power* 303-4). In *Anatomy of Criticism* il più alto valore assegnato al simbolo è quello della "monade", la frazione minima di umanità che diventa una finestra sul mondo intero. La monade è un simbolo e il simbolo è un "medium of exchange" (*Myth and Metaphor* 28-43); lo scambio di cui Frye parla non avviene solo tra uomo e uomo, ma tra l'individuo e l'umanità stessa che lo comprende e nella quale egli si identifica.

*University of Toronto*

### Opere citate

- Barilli Renato, *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età postmoderna*, Milano, Bompiani, 1981 (prima ed. 1974).
- \_\_\_\_\_, *McLuhan e l'età postmoderna*, in de Kerckhove-Iannucci 73-83.
- \_\_\_\_\_, *Culturologia e fenomenologia degli stili*, Bologna, Mulino, 1982.
- \_\_\_\_\_, *Poetica e retorica*, Milano, Mursia, 1984 (prima ed. 1969).
- Barth John, *La letteratura dell'esaurimento*, in Carravetta-Spedicato 49-60.
- \_\_\_\_\_, *La letteratura della pienezza: fiction postmodernista*, in Carravetta-Spedicato 86-98.
- Bloom Harold, *The Anxiety of Influence*, New York, Oxford UP, 1973.
- Butler Samuel, *Erewhon*, London, J. M. Dent & Sons, 1932.
- Carravetta Peter e Paolo Spedicato (a c. di), *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*, Milano, Bompiani, 1984.
- de Kerckhove Derrick, *Brainframes, Technology, Mind and Business*, Utrecht, Bosh & Keuning — BSO/Origin, 1991.
- de Kerckhove Derrick e Charles J. Lumsden (a c. di), *The Alphabet and the Brain, the Lateralization of Writing*, Heidelberg, Springer Verlag, 1988.
- de Kerckhove Derrick e Amilcare Iannucci (a c. di), *McLuhan e la metamorfosi dell'uomo*, Roma, Bulzoni, 1984.
- Empson William, *Seven Types of Ambiguity*, London, Chatto & Windus, 1930.
- Fiedler Leslie A., *Cross the Border — Close the Gap, Post-Modernism*, in Pütz-Freese 151-67.

- Frye Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton UP, 1957.
- \_\_\_\_\_, *Fearful Symmetry, A Study of William Blake*, Princeton, Princeton UP, 1947.
- \_\_\_\_\_, *Myth and Metaphor. Selected Essays 1974-1988*, a c. di Robert D. Denham, Charlottesville, U of Virginia P, 1990.
- \_\_\_\_\_, *The Great Code: The Bible and Literature*, Toronto, Academic Press, 1982.
- \_\_\_\_\_, *Words with Power. Being a Second Study of "The Bible and Literature,"* Toronto, Viking/Penguin, 1990.
- Gibson William, *Neuromancer*, New York, Ace Books, 1984.
- Guardiani Francesco, *Interview with Northrop Frye*, "Quaderni d'italianistica" 9.2 (1988), 314-26.
- \_\_\_\_\_, *La critica mitologica di Northrop Frye. Tesi di laurea*, Università G. d'Annunzio, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Pescara, Archivio dell'Università, 1977.
- \_\_\_\_\_, *Probing the Natural Law: McLuhan's Reading of Vico*, in *Giambattista Vico and Anglo-American Science, Philosophy and Writing*, a c. di Marcel Danesi, Berlino, Mouton de Gruyter (in corso di preparazione).
- Hassan Ihab, *Il critico come innovatore: una sequenza paracritica di X cornici*, in Carravetta-Spedicato 61-85.
- \_\_\_\_\_, *L'evanescenza della forma*, in Carravetta-Spedicato 39-49.
- \_\_\_\_\_, *La questione del postmodernismo*, in Carravetta-Spedicato 99-108.
- Hutcheon Linda, *A Poetics of Postmodernism, History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988.
- Innis Harold, *The Bias of Communication*, Introduzione di Marshall McLuhan, Toronto, U of Toronto P, 1970 (prima ed. 1951).
- Jameson Fredric, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, "New Left Review" 146 (1984), 53-92.
- Jencks Charles, *The Language of Postmodern Architecture*, London, Academy Editions, 1977.
- Kuhn Thomas, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, U of Chicago P, 1970 (prima ed. 1962).
- Luperini Romano, *L'allegoria del moderno*, Roma, Editori Riuniti, 1990.
- Lyotard Jean-François, *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*, Minneapolis, U of Minnesota P, 1984 (prima ed. in francese, 1979).
- McLuhan Marshall, *Counterblast*, Toronto, McClelland and Stewart, 1969.
- \_\_\_\_\_, *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, Toronto, U of Toronto P, 1962.
- \_\_\_\_\_, *The Place of Thomas Nashe in the Learning of His Time*, Ph.D Dissertation, U of Cambridge, 1943.
- \_\_\_\_\_, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill, 1964.
- \_\_\_\_\_ e Eric McLuhan, *Laws of Media: The New Science*, Toronto, U of Toronto Press, 1988.
- \_\_\_\_\_ e Bruce R. Powers, *The Global Village: Transformations in World Life and Media in the 21st Century*, New York, Oxford UP, 1989.
- Pazzi Roberto, *La malattia del tempo*, Genova, Marietti, 1987.
- Portoghesi Paolo, *Dopo l'architettura moderna*, Roma, Laterza, 1981 (prima ed.



1980)

\_\_\_\_\_, *Postmodern: l'architettura nella società post-industriale*, Milano, Electa, 1982.

Pütz Manfred e Peter Freese (a c. di), *Postmodernism in American Literature*, Darmstadt, Thesen Verlag, 1984.

Richards Ivor Armstrong, *The Philosophy of Rhetoric*, New York, Oxford UP, 1936.

Rorty Richard, *Habermas, Lyotard et la postmodernité*, "Critique" 442 (1984), 181-97.

Snow Charles P., *The Two Cultures*, Cambridge, Cambridge UP, 1959.

Vattimo Gianni, *La società trasparente (Postmoderno, una società trasparente?)*, Milano, Garzanti, 1989.

## Post-moderno e democrazia

### Nota sulla "filosofia militante" di G. Vattimo

---

1. Il dibattito sul "post-moderno", quello, in Italia assai intrecciato a quest'ultimo, sul "pensiero debole", e in particolare le tesi sostenute in varie occasioni da Gianni Vattimo, hanno contribuito in maniera rilevante a rilanciare, in questi ultimi anni, la questione del rapporto tra filosofia e politica. "Filosofia militante" significa, non secondariamente, anche preoccupazione per questo rapporto. Più precisamente, la "filosofia militante", dal punto di vista di questo rapporto e nella concezione di Vattimo, si fa carico, "distorcendola" (*verwinden*), di quella funzione che una volta era stata affidata alla metafisica di fondare la politica. La metafisica, sotto varie forme (storicismo, universalismo, filosofia dei valori, escatologia, ecc.) ha variamente cercato di soddisfare l'esigenza di una "legittimazione" della politica. Si è cioè sforzata di individuare un fondamento, una qualche struttura dell'essere (legalità storica, trascendentalità dei fini, verità del realismo o dell'idealismo, ecc.), che costituisse una sorta di orizzonte oggettivo in cui cercare il senso profondo dell'azione politica. La "filosofia militante" dovrebbe in qualche modo e misura contribuire a colmare il vuoto determinatosi alla base della politica nell'età della fine della metafisica.

La presente nota intende vedere brevemente, discutendo alcune idee di Vattimo, determinati caratteri della "filosofia militante" e il modo in cui essa recupera, modificandola, quella funzione tipica della metafisica.

2. Nel suo recente *Post-moderno, tecnologia, ontologia*, G. Vattimo, dopo aver sostenuto che "quando si parla di un oltrepassamento della metafisica si ha in mente un processo di emancipazione, una sorta di uscita da una condizione che, in termini marxiani, si chiamerebbe di alienazione", si pone la seguente domanda: "in che misura l'indebolimento del principio di realtà che, secondo la mia tesi, ha luogo nella transizione alla post-modernità, corrisponde alle esigenze che ispirano lo sforzo di oltrepassare la metafisica e la modernità?" La risposta, "in termini molto sommari", fornita da Vattimo è che "un'ontologia dell'indebolimento dell'essere, fornisce ragioni filosofiche per preferire una società democratica, tollerante, liberale invece che una società autoritaria e totalitaria" (*Post-moderno, tecnologia, ontologia* 94).

Il fatto che lo "sforzo" di oltrepassare la metafisica (e la modernità) coincida con la "preferenza" per una società democratica, fa "corrispondere" l'ontologia dell'indebolimento con la "filosofia militante", cioè con quelle "ragioni



filosofiche” in favore della tolleranza e del liberalismo. Laddove tutto il ragionamento presuppone la tesi del carattere violento della metafisica e insieme l'altra tesi (esattamente il rovescio della medaglia della precedente), che la tolleranza, la libertà e la democrazia postulino una mentalità culturale e filosofica ben rappresentate dal “pensiero debole” e dalla filosofia del “post-moderno”. La filosofia militante, quindi, si collocherebbe all'interno di un crocevia di corrispondenze storiche e filosofiche, quali quelle tra modernità e metafisica, tra metafisica e violenza, tra post-metafisica e post-modernità, tra ontologia dell'indebolimento dell'essere e tolleranza, democrazia, libertà. È quest'ultima la corrispondenza che più direttamente esprime la filosofia militante e quella che a noi più direttamente interessa.

Occorre anche osservare il particolare intreccio che in questo modo Vattimo stabilisce tra filosofia, politica e storia (o società). La critica alla metafisica coincide con un evento storico — la fine della modernità — che in un certo senso essa favorisce e rappresenta; tale critica non è semplicemente un aspetto della storia della filosofia, un mero evento filosofico. A sua volta, una essenziale dimensione storico-sociale come la democrazia, è, insieme, un effetto di quella critica emancipatrice e una espressione del pensiero post-metafisico, e non semplicemente un programma politico. Per un verso, quindi, qui accade una particolare torsione della nozione di ontologia. Quest'ultima non solo non è scienza dell'essere che è, ma dell'essere che non è, che diviene, ma acquista alcuni connotati del pensiero politico *tout-court*. È proprio di quest'ultimo, infatti, almeno nella tradizione emancipativa in cui Vattimo si colloca, incaricarsi della definizione e della promozione di determinati cambiamenti storico-sociali. Il fatto che sia un'ontologia a presentarsi come una “filosofia militante” è piuttosto rilevante. Probabilmente in tutto questo vi è qualcosa di post-hegeliano: in Hegel l'ontologia è scienza di un cambiamento (storico) che possiede una struttura e il senso (nascosto) è dato dall'interpretazione di questa struttura comunque presupposta. La “filosofia militante” presuppone un cambiamento ma non un senso. Quest'ultimo, di cui pure si presuppone l'indispensabilità, è l'esplicito risultato dell'attività del pensiero post-metafisico. Ovvero come scrive Vattimo, l'ontologia debole, l'“ontologia dell'attualità”, si “configura come il compito di mostrare, all'interno dell'apertura dell'essere che caratterizza la modernità, i tratti di una nuova apertura che abbia tra i suoi caratteri costitutivi la possibilità di una ricostruzione del senso unitario dell'esistenza oltre la specializzazione e la frammentazione proprie della modernità” (*Postmoderno, tecnologia, ontologia* 89).

Per l'altro verso, in questo modo Vattimo respinge l'idea di un'autonomia della politica. La politica non ha fondamento, ma tra democrazia e filosofia può esservi un rapporto positivo. In particolare, la politica non sembra essere da sola in grado di emanciparsi dalla metafisica. In un certo senso, per instaurare la democrazia, la tolleranza e la libertà, sembra prefigurarsi la necessità di una sorta di alleanza tra politica e filosofia (ontologia debole), una alleanza da cui

sembrano dipendere anche le sorti stesse della modernità. E questa alleanza è la militanza della filosofia.

3. Si è accennato alla centralità della tesi del carattere violento della metafisica. Tesi che Vattimo condivide, almeno parzialmente, con altri pensatori, quali Nietzsche, Heidegger, Adorno o Levinas. In *Metafisica, violenza, secolarizzazione* (*Filosofia* '86), Vattimo precisa la propria posizione su questo importante tema e, tra l'altro, scrive che se la metafisica consiste nella "credenza in una struttura stabile dell'essere che regge il divenire e dà senso alla conoscenza e norme alla condotta", cioè nella credenza di un fondamento, allora questo "meccanismo del rimando al *Grund*, della fondazione", è ciò che "in tutta la sua storia, ha sempre costituito la base della violenza metafisica" (*Filosofia* '86 71-81). L'oltrepassamento della metafisica, e quindi del meccanismo del fondamento, coinciderebbe, quindi, anche con l'abbandono della violenza della metafisica. Questa trasformazione della filosofia equivarrebbe al costituirsi di "ragioni filosofiche" a favore della società democratica. La battaglia contro la metafisica e per un indebolimento dell'essere è *tout court* anche una battaglia dal significato politico a causa del carattere violento, autoritario e totalitario che sarebbe connesso alla metafisica e al suo "meccanismo" del fondamento. In questo senso, quindi, la filosofia che conduce tale battaglia è "militante", milita a favore della democrazia, si schiera dalla parte della tolleranza e della libertà contro il fondamento, la metafisica e la violenza connessa.

Non siamo, evidentemente, in presenza di giudizi storici. Perché, anche se dovessimo accettare l'idea che il meccanismo del fondamento è comunque una violenza, occorrerebbe poi — se non altro per poter dare un senso al nesso tra post-metafisica e democrazia — ben distinguere tra la violenza del caso in cui la metafisica fonda una politica e i casi in cui l'essere non è pensato in relazione diretta e esplicita con la politica, cioè con un piano pubblico e collettivo che implica anche l'uso della forza, e non solo quello della comunicazione ragionata. In altre parole, se è verosimile che una politica ispirata a qualche metafisica possa facilmente cadere nell'intolleranza e nell'autoritarismo, mi sembra che si possa altrettanto facilmente ammettere che di per sé la metafisica non debba necessariamente essere socialmente e politicamente pericolosa. D'altra parte è la democrazia sia una conquista del mondo moderno, sia un'idea dei rapporti individuali e collettivi in cui, accanto alla tolleranza e a tutta una serie di libertà, è dato di ritrovare, almeno fino a quando tutti non la penseranno allo stesso modo, conflittualità, vincitori e vinti, forme di coercizione e di violenza più o meno esplicita. Né è possibile, infine, scordare come le moderne democrazie siano sorte dalla violenza rivoluzionaria. La democrazia e il libero mercato, insomma, sin dalla loro origine, ammettono e si sorreggono su tutta una serie di violenze che l'eccessiva insistenza sul carattere violento della metafisica può offuscare.

Eppure la tesi di Vattimo possiede un'indubbia forza seducente. Essa sembra



fare appello ad aspetti essenziali del nostro odierno modo di vivere. Perché se noi siamo prima di tutto degli individui inseriti in una rete di comunicazioni, tutto ciò che questa rete può spezzare, delegittimare o non far funzionare, acquista immediatamente il carattere di una violenza nei confronti della nostra identità. La tradizionale origine di sicurezza rappresentata dal Fondamento e dalla Verità sembra potersi essere trasformata in causa di preoccupazione. Il "meccanismo" del fondamento o il richiamo alla verità, infatti, tendono a porre un termine alla discussione e a togliere legittimità al carattere autoreferenziale del sistema dei linguaggi. Non solo, ma appaiono anche implicare la fine di ogni pluralismo. In questo senso effettivamente violenta può apparire la causa di questa delimitazione della discussione e di questa fine dell'ammissione di una ricca molteplicità di linguaggi.

Con tutto ciò rimane aperto il problema della natura del nesso tra metafisica e violenza. Si tratta di una relazione di implicazione o di possibilità, ovvero, di una necessità universale oppure determinata? Siamo sul terreno della filosofia militante, cioè del rapporto tra filosofia e politica. Quando parliamo di violenza ci riferiamo a qualcosa di abbastanza preciso, e comunque a una violenza che abbia una evidente dimensione sociale e pubblica. In questo caso, come si è già accennato, il "meccanismo del fondamento" può determinare violenza pubblica solo attraverso la mediazione della politica. Cioè non di per sé, ma solo in quei casi in cui tale "meccanismo" si applica al caso della politica. Si può immaginare una discussione non necessariamente violenta anche tra metafisici. Mentre si può sostenere la violenza di una "metafisica militante", di una politica attuata in nome della Verità e del Fondamento. In questo modo, certamente, il blocco modernità-violenza-metafisica perde in gran parte la rigidità e la solidità vagamente epocali che gli viene attribuito da Vattimo: la violenza è un effetto della metafisica solo a certe condizioni, e, d'altra parte, la democrazia non è fatta solo di persuasione comunicativa; a sua volta la modernità non è solo intolleranza e la metafisica non produce necessariamente effetti violenti.

Ma soprattutto, mi sembra, per questa strada si può capire che la filosofia militante in favore della democrazia e della libertà non ha semplicemente la metafisica come proprio interlocutore, ma la "metafisica militante", se così ci si può esprimere. Questa prima conclusione può permettere di approfondire il significato e i problemi di una filosofia militante democratica e non metafisica. E anche la seguente questione preliminare: che la ricerca di un rapporto tra filosofia e politica, la pratica teorica di una filosofia militante, è possibile solo presupponendo una determinata politica e non semplicemente facendo filosofia, ancorché post-metafisica. Il significato profondo della filosofia militante di Vattimo, invece, è che per essere democratici in politica è sufficiente essere post-metafisici in filosofia. Ovvero che esiste un rapporto di implicazione tra tesi filosofiche e programmi politici. Un rapporto che non è metafisico e neppure logico, ma storico. Oggi essere di sinistra in filosofia significa essere post-metafisici, sostenitori di un'"ontologia debole" e del "pensiero debole". La

“funzione” del fondamento metafisico, distorta ma conservata da parte della “filosofia militante”, alla fine può rivelarsi come una forma di nuovo determinismo, se non come quella di un vero e proprio nuovo monismo. Perché mai dovrebbe essere impensabile che un metafisico sostenga un programma politico democratico? oppure che un post-metafisico — ed è il caso di Heidegger, su cui ritorneremo — ne sostenga uno antidemocratico?

In altre parole, anche quando si parla di filosofia militante occorre ristabilire con nettezza quella che è una grande conquista del pensiero moderno, cioè la distinzione e la reciproca autonomia tra filosofia e politica. D'altra parte è proprio a partire dall'accettazione e dalla difesa di questa duplice e reciproca autonomia che è possibile parlare di una filosofia militante. La quale se non intende né fondare né determinare una particolare politica, non potrà che presupporla. E se vorrà fare questo senza ridursi, come si diceva una volta, a fare “il fiore all'occhiello” di quella politica, dovrà sia misurare responsabilmente determinati ed eventuali effetti storico-sociali delle proprie tesi (ciò che dovrebbe fare anche lo scienziato), compresi anche quelli della politica di riferimento, sia tener conto del significato filosofico di tale politica, dell'autonomo valore filosofico che ogni progetto politico può rivestire. Filosofia militante è precisamente quella che contrasta o favorisce questo valore filosofico in base alla valutazione politica degli effetti sociali del progetto politico di riferimento e del tipo di rapporto (favorevole o contrastante) in cui si collocano gli ipotetici effetti sociali della filosofia militante rispetto a quelli del progetto politico in discussione. Una filosofia militante a favore della democrazia, della tolleranza e della libertà, ad esempio, dovrà sia presupporre la democrazia e un giudizio politico favorevole sugli effetti politico-sociali di tale forma dei rapporti politici, sia individuare il significato e i valori filosofici autonomamente espressi dal progetto della democrazia. Solo nel caso in cui si riuscirà a dire che tra questi valori vi è anche quello del rifiuto di ogni fondamento si potrà proporre l'“ontologia debole” come una filosofia militante a favore della democrazia. Ma anche in questo caso, cioè per il fatto di poter sostenere tutto questo, non si è affatto in grado, per ciò stesso, di sostenere anche l'inverso. Anche se veramente la democrazia fosse (o potesse essere) l'antitesi della violenza, la metafisica non sarebbe di per sé violenza. Violenta sarebbe sempre e soltanto quella politica che la ponesse a suo fondamento, e militante, cioè favorevole a quella politica di violenza, sarebbe quella metafisica che si ponesse a fondamento di tale politica. Militanza non può essere di per sé sinonimo di democrazia ed emancipazione. In ultima analisi il significato politico di una filosofia militante è rintracciabile solo all'esterno di tale filosofia, precisamente nel giudizio politico sulla politica a favore della quale la filosofia militante si schiera. Solo in questo modo, tra l'altro, si può spiegare che un filosofo post-metafisico come Heidegger possa aver militato a favore di una politica antidemocratica, autoritaria e violenta come il nazionalsocialismo. La post-metafisica non è di per sé democratica, come di per sé non è violenta la metafisica, anche se, indubbiamente, una politica fondata



metafisicamente potrà difficilmente evitare l'intolleranza e la violenza più aperta. Ma in questo caso, appunto, non semplicemente di metafisica si tratta, ma di una "metafisica militante", cioè di una metafisica che intende insieme fondare e presupporre quella politica.

4. La duplice relazione, quella di contrapposizione tra metafisica e democrazia, da un lato, e quella, invece, di alleanza tra ontologia debole e democrazia dall'altro, in cui si articola la tesi del nesso tra metafisica e violenza, può ricevere alcune conferme, ma incontrare anche serie difficoltà, da alcuni confronti storici. Tale nesso, nella storia europea, potrebbe, ad esempio, essere rinvenuto nelle guerre di religione (anche se occorrerebbe guardarsi da un giudizio anacronistico). Anche per il nazionalsocialismo o, a maggior ragione, per il fascismo italiano compromesso col neoidealismo, occorrerebbe compiere un'analisi precisa. In ogni modo appare un po' semplicistico vedere nel primo, essenzialmente, come fa anche Adorno, un esito dell'Illuminismo e una tragedia della ragione (Auschwitz), perché non è secondario che la *Weltanschauung* nazionalsocialista sia piena zeppe di mitologie dichiaratamente antiscientifiche e riecheggianti culture medieval-romantiche. Qualcosa di analogo si può dire per l'umanesimo prometeico del fascismo italiano. La retorica, insomma, o il mito, possono veicolare altrettanta violenza della metafisica.

La tesi della violenza della metafisica, almeno sul piano della filosofia militante, cioè della ricerca di un rapporto tra filosofia e politica, potrebbe altresì essere intesa come una sorta di grande metafora della vicenda del movimento operaio e socialista. Una volta interpretato il marxismo ufficiale e ortodosso, il materialismo dialettico, come una forma di metafisica, la storia di questo movimento può rappresentare un caso significativo di contrapposizione tra metafisica e democrazia e di nesso tra metafisica e violenza (lo stalinismo, il Gulag): un caso calzante anche in senso storiografico. Perché è stato proprio a partire da una critica filosofica del "fondamento", cioè della dialettica oggettiva e universale, della storia e della natura, che in questa area politica e culturale (e vengono in mente i nomi di Korsch, del primo Lukács e di Gramsci) ci si è posti inizialmente il problema della democrazia (ancorché "operaia") e si è sostenuto e personalmente testimoniato (anche a caro prezzo) il diritto al dissenso e alla tolleranza. E si potrebbe anche aggiungere, oggi che questa area è ormai passata integralmente alla democrazia, che la "filosofia militante", l'"ontologia debole", si presenta sia come una chiave di lettura di tale vicenda, sia come la proposta di una filosofia che occupa il posto e la funzione, "distorcendoli", che una volta erano del marxismo.

5. Tra i riscontri storici cui può essere sottoposta la "filosofia militante" di Vattimo è difficile non includere la vicenda politica di Heidegger. Si capisce, infatti, che il nesso tra fine della metafisica e possibilità di un pensiero favorevole alla tolleranza e alla democrazia viene messo fragorosamente in

discussione dall'altro nesso, quello tra Heidegger e il nazismo: dal rapporto attivo e non occasionale, cioè, tra il pensatore per eccellenza della fine della metafisica e l'esperienza tragicamente emblematica di una politica totalitaria, violenta e antiliberal. Non ho alcuna intenzione di ricostruire, neppure sommariamente, il dibattito seguito in Italia alla pubblicazione del libro di Farias.<sup>1</sup> Piuttosto vorrei soltanto cercare di vedere, nell'ottica delle precedenti considerazioni, come il "discorso militante" è uscito fuori dalla prova — non facile, occorre riconoscerlo — di una possibile confutazione sulla base di elementi accusatori tratti proprio dall'esperienza filosofica militante dell'autore (Heidegger) di quelle tesi che sono state poste all'origine di una possibile filosofia militante di tutt'altro segno: liberale, democratica, ecc.

Una volta stabilita la differenza tra modernità, metafisica, violenza da un lato, e post-modernità, post-metafisica, e democrazia dall'altro, l'adesione di Heidegger a una politica di violenza può essere spiegata o con la persistenza nel pensatore tedesco di una metafisica (questa è la tesi di Derrida in *De l'Esprit*), o con l'ammissione che la post-metafisica può ugualmente contemplare una filosofia militante a favore del totalitarismo come della democrazia. Ovvero si ha che l'avvento del pensiero che l'essere non è, che non vi è alcun fondamento, non inaugura di per sé e necessariamente la possibilità di una filosofia militante a favore della democrazia e della libertà politica. Il perseguimento di quest'ultimo tipo di filosofia è garantito soltanto dalla responsabile assunzione della democrazia e quindi uno spirito antidemocratico, ancorché eccellente post-metafisico, per quanto concerne i rapporti tra filosofia e politica sarà più facilmente spinto ad assumere tesi filosofiche militanti a favore del totalitarismo. È questa una scelta, tuttavia, che di per sé non può essere considerata un errore filosofico. E se in Heidegger vi è, come sostiene Derrida, della metafisica residua, questa non spiega l'adesione di Heidegger al nazismo, ma, semmai, la sua idea di filosofia militante a favore di tale politica: l'idea, cioè, di una fondazione e di una legittimazione filosofica del nazismo avanzate dal filosofo in nome della Verità, come ha scritto Alessandro Dal Lago. L'adesione di Heidegger al nazismo è una tragica scelta politica che occorre prima di tutto sottoporre a un giudizio politico. Gli altri tipi di giudizio — filosofico, morale, ecc. — non possono che venire successivamente e la loro formulazione non potrà non tener conto dell'essenziale giudizio politico. In questo senso, anche dal punto di vista della democrazia, la scelta politica di Heidegger non può invalidare tutta la sua filosofia, ma, semmai, solo la sua filosofia militante.

Quello che è certo, comunque, almeno ai miei occhi, è che anche l'esempio di Heidegger conferma l'impossibilità a dare qualsiasi carattere di necessità al nesso tra metafisica e violenza, e quindi di rigidità ai due blocchi di modernità-

<sup>1</sup> Tra la numerosa bibliografia citiamo "Aut-aut", 226-27 (luglio-agosto-ottobre 1988), che contiene numerosi interventi raccolti sotto il tema "Il filosofo e l'effettuale", e, di diversa impostazione, Rossi.



violenza-metafisica, da un lato, e di post-modernità-post-metafisica-democrazia, dall'altro: polarità tra due famiglie di nozioni che l'"ontologia debole", cioè l'idea dell'essere come "evento", tende a trasformare in differenza cronologica dal netto significato epocale. La liberazione da questo tipo di nesso che si ottiene col riconoscimento di un valore prevalentemente politico all'adesione di Heidegger al nazismo è contemporaneamente anche liberazione della politica da un comando necessario della filosofia, e autonomizzazione della filosofia dal potere politico. Questo non vuole affatto dire né negazione della possibilità di un giudizio filosofico, morale, ecc. sulla politica e i suoi effetti sociali, istituzionali, ecc., né sottovalutazione del significato filosofico che può rivestire ciascun progetto politico.

Vattimo ha teso a non dare molta importanza al dibattito sollevato dal libro di Farias. Tuttavia, quando si è soffermato sull'episodio del rapporto tra Heidegger e il nazismo, non ha mancato di formulare una valutazione filosofica. E lo ha fatto a partire dalla nozione (centrale in tutta la sua filosofia) di *Verwindung*, che "indica un oltrepassamento che ha in sé i tratti dell'accettazione e dell'approfondimento . . . della convalescenza . . . della (dis)torsione . . . 'rassegnazione'" (*La fine della modernità* 180). Per esempio scrive Vattimo: "L'alternativa al rovesciamento della metafisica (in una metafisica nuova) e al silenzio rumoroso della resistenza utopico-negativa è la 'distorsione' della metafisica intrapresa da Heidegger (certo, con tutti i rischi e gli sbandamenti che essa per lui ha comportato, anche senza voler dare completamente ragione a Farias)" (*Predicare il nichilismo?* 112). Il nesso tra Heidegger e il nazismo è quindi un episodio della *Verwindung*, della "distorsione" e "convalescenza" dalla metafisica che tuttavia ammette un "bisogno" della metafisica (e della violenza, occorrerebbe aggiungere, almeno secondo i canoni di Vattimo). La *Verwindung* sembra assumere qui toni piuttosto forti e drammatici. Essa è un possibile sbandamento, e, soprattutto, un rischio. Dietro di essa vi è l'esigenza di "continuità dell'esperienza", la ricerca di una "ricomposizione" nel momento stesso dell'abbandono e della volontà dell'oltrepassamento. In una parola si propone che l'esperienza della *Verwindung*, intensa come l'esperienza universale e centrale di tutta un'epoca, copra il nesso tra Heidegger e il nazismo. In questo modo, analogamente a Derrida ma forse ancora di più, si sottrae Heidegger da ogni determinata responsabilità politica individuale e lo si colloca in un quadro di *Verwindung* epocale.

Mi rendo conto che sarebbe un voler forzare le parole sostenere che in questo modo si è ricaduti in qualche filosofia speculativa della storia, con le sue epoche — la Modernità e la Post-modernità — e le transizioni: l'età della *Verwindung*. Il fatto è che questa specie di partita a scacchi col passato giocata dal "pensiero debole" costituisce un gioco in cui tutto viene oltrepassato ma non criticato, conservato ma distorto, definito insieme insufficiente e indispensabile; un gioco che, tra l'altro, non ammette una periodizzazione effettiva, nel senso che gli stessi confini tra passato e presente risultano indefinibili: sia perché le epoche

(come la Modernità) ereditate dalla filosofia metafisica della storia vengono anch'esse distorte, sia perché per tale definizione manca la continuità storica su cui ritagliare le fratture temporali. L'età della *Verwindung* è un'età perenne: in questo preciso senso il Post-moderno è la "fine" della storia. E in questo modo si riesce anche a "oltrepassare", "accettandola", la tesi hegeliana della fine della storia.

Non di fronte a una filosofia speculativa della storia, allora, siamo di fronte, quanto a una filosofia "debole" della storia. Una filosofia in cui le epoche, come Modernità o Post-modernità, non sono propriamente delle periodizzazioni di un tempo lineare, ma, come dire, maschere epocali senza pretesa cronologica, connessioni epocali che accadono in un tempo di per sé amorfo e indeterminato. E pur tuttavia, misteriosamente, anche nel pensiero post-metafisico il tempo trascorre e a un certo punto qualcosa non tiene più: "consumarsi", "dissolversi", "non sussistere più", "non funzionare più". Queste e analoghe espressioni sono impiegate da Vattimo per segnare la fine "epocale" di qualcosa che precedentemente appariva irrinunciabile: come la verità o il fondamento. Ma il nuovo appare direttamente indicibile, irraggiungibile e in quanto tale svalutato. Rimane come prigioniero del passato e del suo "bisogno". E quest'ultimo risulta più acuto nel momento in cui un aspetto del passato appare insostenibile e l'"oltrepassamento" più urgente. È proprio alla luce di questa condizione epocale perennemente in sospenso tra un passato "consumato" e un futuro cui si volgono le spalle che si cerca di spiegare anche la scelta politica di Heidegger. In questa non si dovrebbe semplicemente vedere un filosofo politicamente nazista, ma invece un filosofo post-metafisico impegnato in una "rischiosa" operazione di *Verwindung*. In questo modo, paradossalmente, la storia, l'epoca, la post-filosofia della storia di Vattimo produce esattamente gli stessi effetti giustificativi e "legittimanti" del comportamento politico della moderna filosofia speculativa della storia, dello "storicismo" e del sociologismo.

6. La presente nota era iniziata rilevando due cose: primo, che il "pensiero debole" aveva contribuito con particolare efficacia a riproporre al dibattito filosofico il problema del rapporto tra filosofia e politica e, secondo, che l'"ontologia debole" non intendeva disperdere ma anzi mantenere, ancorché "distorta", la funzione della metafisica di fondare la politica. Alla fine del precedente paragrafo e sulla base del caso Heidegger (che ha il privilegio di essere l'unico esempio storico di un certo rilievo del rapporto tra pensiero consapevolmente post-metafisico e politica effettiva), sono giunti alla conclusione che le forme in cui la "filosofia militante" (di Vattimo) sostituisce la metafisica in quella funzione fondante possono produrre effetti di legittimazione e di giustificazione assai analoghi, se non proprio identici, a quelli della moderna filosofia della storia. Se si accetta questa conclusione si deve altresì ammettere che la nozione di *Verwindung*, se per un verso permette di evitare il riferimento al "progresso" e al "superamento" dialettico, per l'altro non



sembra in grado di garantire né quel distacco dal passato che pure (a suo modo) sostiene di voler perseguire, né qualcosa di veramente originale. Il che vuol dire che a forza di svalutare il nuovo si finisce per riproporre il vecchio.

Nei paragrafi precedenti ho anche cercato di sottolineare il pericolo di una troppo facile identificazione tra filosofia e filosofia militante. Quest'ultima, infatti, in Vattimo finisce per identificarsi con le diverse formulazioni con cui via via la filosofia viene presentata: pensiero post-metafisico o post-moderno, "ontologia debole" o "dell'attualità", "pensiero debole" e altre. A parte la sorprendente facilità con cui Vattimo, una volta stabilito che si è nel tempo dell'essere che non è e che accade, riesce poi a interpretare tutta una serie di problematiche filosofiche come altrettante espressioni del pensiero post-metafisico: a parte tutto questo, dunque, non si possono sottacere alcune conseguenze della confusione teorica tra filosofia e filosofia militante. In questo senso ho cercato di ristabilire alcune distinzioni e relative autonomie, in particolare tra politica e filosofia e tra filosofia e filosofia militante, così anche alcuni forti e reciproci condizionamenti, come quelli che intercorrono tra politica e filosofia militante.

A me sembra che se non rispettiamo queste distinzioni e relative autonomie corriamo alcuni seri pericoli, tra i quali soprattutto quello, duplice, di una dipendenza della politica dalla filosofia e della connessa trasformazione della filosofia in *Weltanschauung*. La *Weltanschauung*, che all'occasione può funzionare come una filosofia militante, non può essere scambiata per il paradigma della ricerca filosofica, neppure in una forma indebolita tipo *koiné*, ancorché occorra respingere l'utopia positivista dell'eliminazione di ogni "concezione del mondo". Quanto alla politica comandata dalla filosofia (sia essa una *Weltanschauung* o meno), si tratterebbe di una tesi non post-moderna ma premoderna. Questo non significa che la politica e i suoi effetti non possano o non debbano sottostare al giudizio filosofico, oppure che la politica non possa o debba trovare un alleato nella filosofia (militante). Al contrario, tutto questo è auspicabile che avvenga, se non altro per non rinchiudere la politica in una mera logica e tecnica del potere, ciò che non potrà accadere senza una contemporanea influenza della politica sulla filosofia (militante) e un contemporaneo riconoscimento dell'autonomo valore filosofico di ogni progetto politico. In conclusione, l'aspetto secondo me soprattutto negativo della "filosofia militante" di Vattimo è un importante effetto che essa tende a produrre nei rapporti tra filosofia e politica: quello per cui la posta in gioco decisiva per lo sviluppo democratico e delle capacità emancipative della politica consista in una buona filosofia piuttosto che in una buona politica. Una volta ammesso questo sarebbe poi molto difficile contrastare la volontà del potere politico di rinvenire in una filosofia un alleato da allevare e preservare contro tutte le altre filosofie, nonché un discorso universalistico in cui ammantare la propria pratica e gli interessi che essa privilegia.

7. C'è infine anche un altro modo, almeno parzialmente diverso e secondo me più interessante, in cui Vattimo presenta la "filosofia militante"; un modo in cui la "militanza" consiste nella ricerca di una relazione diretta della filosofia con l'"attualità".<sup>2</sup> Nella "Introduzione" a *Filosofia '87*, dopo aver contrapposto la ricerca di un "discorso filosofico teorico, un discorso militante", alla "cura archeologica dell'eredità disciplinare", Vattimo scrive: "con il venir meno della metafisica . . . è la stessa filosofia che ha visto dissolversi la possibilità di darsi una definizione disciplinare sicura, e rischia . . . di divenire discorso ideologico, edificante, giornalistico. Inutile dire che, per molti degli autori di questo volume, proprio questo rapporto intensificato con l'attualità, con il discorso comune e i 'problemi di tutti', in quanto è il correlato di una trasformazione della filosofia conseguente alla fine della metafisica, costituisce un aspetto centrale del problema, sfida, vocazione o destino con cui la filosofia oggi, come teoria, deve misurarsi" (*Filosofia '87*, V-VII). Qui la connessione è tra teoria, militanza e attualità. Nel senso che quella trasformazione della filosofia richiesta dalla fine della metafisica ("sia nella sua forma classica, di sapere dell'essere in quanto essere; sia nella sua forma moderna, di epistemologia e metodologia"), trasformazione che dovrebbe approdare a una filosofia militante, appare consistere e potersi realizzare solo attraverso una riflessione sui vari aspetti della realtà in concorrenza e in conflitto con altri tipi di discorsi dell'attualità. La militanza della filosofia, insomma, in questa prospettiva, consiste nella sua capacità a strappare ai discorsi ideologici, edificanti e giornalistici i problemi dell'attualità.

In questo caso, dunque, la "filosofia militante" piuttosto che porsi il problema di costruire "ragioni" in favore della politica ("democratica") appare essere in concorrenza con quest'ultima e sfidarla sul terreno dell'attualità e della ricerca autonoma di un senso del presente vissuto da tutti. Non è chiaro quanto in Vattimo queste due versioni della "filosofia militante" siano conciliabili e immediatamente sovrapponibili. In ogni modo esse prefigurano pratiche e effetti filosofici non ugualmente accettabili dalla politica che per propria natura tende a forme di dominio incontrastato sull'attualità. Da questo punto di vista la "filosofia militante" pluralizza i linguaggi del presente, e a suo modo, piuttosto che determinare ragioni a favore della democrazia, si presenta essa stessa come democrazia. Mi sembra, tuttavia, che anche in questo caso sia opportuno non smarrire la distinzione tra filosofia e filosofia militante; una distinzione, tensione o dialettica che può impedire al filosofo di trasformarsi solo in un "maître à penser" e alla filosofia in discorso sapienziale.

*Istituto Gramsci, Firenze*

<sup>2</sup> Su questa apertura del "pensiero debole" all'attualità si è soffermato Quaranta.



## Opere citate

- Dal Lago A., "La politica del filosofo", *Elogio del pudore* 62-103.  
*Elogio del pudore*, a c. di A. Dal Lago e Rovatti, Milano, Feltrinelli, 1989.  
*Filosofia '86*, a c. di G. Vattimo, Roma, Laterza, 1986.  
*Filosofia '87*, a c. di G. Vattimo, Roma, Laterza, 1987.  
Quaranta Mario, *Moderno e postmoderno nella cultura italiana (1980-1990)*, relazione al Convegno di studi "Moderno e postmoderno nella filosofia italiana oggi", Dorgali-Calagonone, 7-9 ottobre, 1990.  
Rossi P., *Paragone degli ingegni moderni e postmoderni*, Bologna, Il Mulino, 1989.  
Vattimo G., *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985.  
\_\_\_\_\_, *Post-moderno, tecnologia, ontologia*, "Micromega" 4 (1990).  
\_\_\_\_\_, *Predicare il nichilismo?*, "Aut-aut" 226-27 (1988).

## Instrument / Plan

### Modern Lemmas

### Postmodern Usage

---

If it is true that any instrumental object, which can cause innovative effects, proposing itself as a distinctive *instrumentum*, receives social approval based on specific alternatives which it may or may not satisfy; and if it is also true — as R. Linton affirms — that the instrumental innovation must be intrinsic in a cultural *continuum* made up of acquisitions and inevitable temporal dispersions; if this is true, maybe it is not far-fetched to ask oneself if and how this can go on happening in a greatly dilated space which is occupied by the “community of instruments” on the present-day scene. Such a scene is unsuspected for anthropomorphical passions — and for this reason “disenchanted” — and, moreover, never satisfied with any transfigurations of an electronic and tentacular Atlas.

This question, rather than far-fetched, may even be radical, and, of course, it is insofar as it is able to grasp as nodal the connections existing between the forms of the bodies — individual, collective, social, political — the shapes of the instruments — whether they are vulgar *ferramenta* or refined *instrumenta imperii* — and the causal connections which determine their use, defining them as used by or on bodies, according to a “modern” discriminant.

We can obviously suppose that from a particular point of view such a synthetic discriminant may even seem to be a simulated *simulacrum*, in itself unimportant in its archaic “critical-modernity” (Baudrillard). Or, I suppose, it may appear to ignore the actual typology of an “instrumental community” à la Lyotard. In any event, we accept the “modern” formulation of the question. On the other hand, because the roots and the generating contexts of postmodern knowledge are as manifold as the interpretations of post-industrial assumptions which underlie them, it is not unusual to see some startling short-circuits, whose rays often shine on the fragments of what is perhaps an unassimilated Modernity. A scholar like Ivan Illich, for example, testifies this conception by his reflection on instrumental society, whereby it does not seem impossible to imagine a return of the Modern as an unsolvable puzzle, or the persistence of a vernacular illusion as a place which is still, although unconsciously, modern: a place of the “rediscovered” instrument in its primitive, but undefined, symbolic valency.

Many of the problems inherent in the relationship between social bodies and “community of instruments” are relative to the symbolic complexity of the



Many of the problems inherent in the relationship between social bodies and "community of instruments" are relative to the symbolic complexity of the *instrumentum* in so far as objectified, "technical" structures: it is an archaic magical utensil, communal symbol of the arts, dead labor, accumulated knowledge, the means of instrumental action. Obviously, this is a general assumption, legitimated by a century of anthropological research and philosophical "torments," which we find at the base of Illich's broad research into the structures of convivial society.

Basically, convivial society is that social organization where the "community of instruments" is subservient to the aims of the person who is integrated in the collectivity in which instrumental action — backed-up by far-reaching organizations, by trusts, by the State — is banned because it supposes submission to totalizing institutions. On the other hand, the preserved instrument, whose function should conform to the energy regime of human metabolism as far as possible, will therefore be the one whose structure encourages personal discovery, surprise, rather than a specialistic view, which is a known forerunner of instrumental integration. Illich's research centers around the analysis of the irreducible opposition between instrumental society and convivial, transparent, post-industrial reconversion of the instrument, in the radical awareness of the upheaval this preservation "might" involve. This awareness is widely found in postmodern knowledge. In this particular case, however (and this is the problem), it is so not because it takes upon itself the inevitable "tragicalness" of the instrumental society (Formenti), but, rather, because it hypothesizes its sweetest subversion.

The hypothesis is legitimate only insofar as it is the result of a "radical research" and of a qualitative change in social living. Besides, the underlying "critical" will opens up to a (real) utopia, which is not interested in being legitimated by any kind of postmodern knowledge. It is not my intention to posit an axiological question; on the contrary, from a logical point of view, a first radical question seems inevitable. In fact, in the horizon of post-industrial society and within the different models of knowledge which it produces and which Illich considers, the issue is whether there is room for a "critical" assumption of an instrumental society, or, *with such presuppositions* and in this context, whether the tragic "playing-one-out-with" the impersonal instrument is the only possibility.

This seems to be Illich's first query, which he indirectly addresses to so-called postmodern knowledge. This is also a material, political query, since Illich does not disdain but, on the contrary, he invokes a declared "political reversal" at least in his best known work (1973). This query, however, is aporetic. In fact, what such a political reversal is unable to unravel because of its being played contradictorily on the razor's edge of an unresolved Modernity, is the persistence of instruments into which political reversal cannot get its teeth. For this reason, political reversal is also unable to find credibility, because it has given up those

modern presuppositions which were means of critique. The question as to the irreducible symbolic valency of the *instrumentum*, therefore, is no longer radical, for it constantly brushes against an unresolved Modern.

In actuality, the instrument is a symbolic being ("entità") whose complexity and magical depth — irreducibly extrinsic to *anthropos* — cannot be simplified even when radical social changes take place. Mircea Eliade, among others, in the first book of his *Histoire des croyances* (1975), recalls how the instrument is not an extension of human organs even for the paleoanthropus, but a symbolically distinct tool, recognized as the "tool of tools," whose role is to forge what prehistoric beings by themselves cannot forge. The same tool, then, is the only means which, with fire, enables the smith, who is a diviner because he holds the secrets of metals, to alter the rhythms of "maturation" of the earth's mineral fruit, thereby producing and reproducing tools. In this way, the smith's art is divine and demoniacal, since he makes use of tools to reproduce tools which can probe the arcane depths of the commune Mother Earth. The tool, being irreducible to the harmony of the tribal body, dominates the smith insofar as he transforms the natural rhythms, exposing the social *anthropos* to the gods' anger (Eliade, 1977).

It is well known that in the historic epoch the progressive transformation of alchemic knowledge into technical-rational knowledge has gradually eliminated the magical nature of the tool, its unknown divining power. In its attempt to subjugate the tool positivistically or historic-dialectically, Western Philosophy continues to recognize in it the "Other": that which is extrinsic and irreducible to the Ego, which no longer is *anthropos* but *Ich*. On the other hand, returning to Illich, we see that these philosophies of development, based on the assumption that the human plays a role in instrumental action, no longer provide adequate knowledge for even an extreme simplification.

We are, therefore, led to think that also Illich inevitably accepts the symbolic irreducibility of the tool as shown by Mircea Eliade. In reality, such is not the case even in Illich's recent works (1982). However much the "critical" message is lacking within a postmodern context, the stigmatization of the sexually emancipated society — economically neutral and in actuality sexist — "tragically" assumes gender alone as the place of the complementary differentiation of the sexes, within which, however, the tool should be able to reconquer a primitive, vernacular, denied symbology.

What transpires in this scene is the awareness of the symbolic irreducibility of the impersonal unisex instrument, which is the vehicle for *neutrum oeconomicum* and male despotism. On the other hand, the hoped for freedom from an apparently emancipated sexist society is possible in the vernacular gender, where the sexual differentiation is the principle of complementarity between the sexes, bodies, and convivial instruments. But such freedom is also conceived as a "return," which admits the alteration of the symbolic structure of the tool. Again, what is being pushed to the fore is the "critical" threshold, the



reformulation, the hope of being able to preserve particular tools by changing their social placing and consequently their symbolic complexity.

Although I do not intend to deny the social mutability of the nature of the instrument, I must point out that the mutation of the social context does not structurally guarantee in itself such a hope. In substance, Illich's strategy constantly brushes against the Modern without however preserving its true paradoxicality, or rather its likely impossibility to attain fulfillment. Although this may be viewed as a symptom of weakness in the "languages," I would rather see it as the fruit of a complexity of "modern things."

The political philosophy of Giorgio Ruffolo, whose ten year attention to the issues of planning reflects a growing interest in the relationships between the instrumental society and political planning ("programmazione"), confirms this impression within a far more disenchanted context, which, upon closer analysis, is still specular to Illich's. The analogy, of course, must be grasped on the assumption that it is possible to control instrumental action, that excess of might ("potenza") which, if removed even further from the dynamics of power ("potere"), can only overflow (Ruffolo, 1988). But, first and foremost, the analogy must be grasped — as it is particularly explicit in *La qualità sociale* — in that anxiety of the European political rank which, in the sixties, attempted unsuccessfully to channel instrumental economic action onto the lines of planning. The analogy must also be grasped on the basis of its being able to rationalize the manifest irreducibility of the "instrumentations," which of course are no longer magic but social.

In Ruffolo's sociological reconstruction appear at least two relevant sides: the *pars destruens*, which is connected with the theoretical examination of the elements which explain the forces of crisis in the seventies, and the *pars construens*, which is aimed at defining a philosophy-of-different-development. As to the first aspect, the lesson has become canonic. Ruffolo points out the vast changes which have occurred and are occurring in the social legitimation of politics and in political economics vis-à-vis the seventies. The referents, which should have guaranteed, regulated, and organized to a certain extent the quantitative growth of the main economic variables, have gone beyond any reasonable crisis. For different reasons, the Market and Welfare, in their opposing designs, are on their deathbed. Indeed, neither doctrine has been able to foresee the failure of a "self-centering" social-political system; Keynesian doctrine, above all, has not found a way to understand the crisis looming in the cycle of prosperity. The lack of any political alternative, connected with the faltering value of planning in the Market and in Keynesian doctrines, have made the proliferation of political requests for change uncontrollable. At the same time that the changing subjects needed the flexibility of a qualitative development, the offers made by the political market were always linked to a rigid quantitative growth.

The spread between supply and demand was bound to degenerate into

paradoxical simplification. In fact, if it is true that welfare politics could no longer act as the efficient regulator of a completely renewed, flexible and hetero-directed system, for the very same reason the rediscovery of a "reformed" Market did not add and does not add any clarifying elements. The indispensable theoretical somersault cannot be made until we accept the preeminence of qualitative development.

Such a preeminence is above all defined as a flexible link in the changes that occur in society. After one has abandoned the "modern" logic of growth based on a self-centering social organization, qualitative development becomes essentially the capacity to synthesize amidst diversity and different "regional" capabilities of social planning. Explicitly, this notion implies establishing programs for processes of advancement, which no longer refer to arbitrary quantitative indicators, but to "ecological" equilibria. It also means excluding simplistic dual logics of the type either State or Market, and planning always wider margins for the de-reification of social time by means of acquired technological maturity. On the whole, this requires accepting multicentered and hetero-directed social planning, which is coherently feasible in so far as we can see in the immaterial production of information the crossroads of present-day social conditions.

The thesis which Ruffolo proposes, certainly not new (Russo and Silvestrini; Giovannini), has, however, a distinguishing feature: it does not express a culture of opposition but a culture of government; namely, the responsibility of planning-without-deferment is deliberately taken on by Ruffolo's thesis. Hence derive its specificity and its never sufficiently disenchanted logic. For this reason, Ruffolo's thesis can be accused of being anything but utopian.

Planning ("progettare"), therefore, is synonymous with organizing social information, for *the will to plan* in order to organize the change *which is already in things* is unavoidable. This is Ruffolo's message to the Left, which is perfectly understandable in its *pars destruens*. As for its *pars construens*, the very synthetic presupposition — the unavoidable will to-plan-in-order-to-reform — demonstrates in my opinion the persistence of a strong philosophic aporia. In the end, everything has been considered except the key word: planning ("progettare"). Why?

That this planning evidences utopian open-mindedness seems, nevertheless, an unfounded objection. In the end, this utopianism is only a secondary ingredient, while the recurrent and invoked reformistic dimension of "planning" should be measured according to its incapacity to accept the inherent limits of the "tragic"; namely, a controlled "different" ("diverso") development. What is "tragic" is the realization of the factual abyss between the will to plan and the difficulty in seeing in operation what is planned. In Ruffolo's work, this difficulty is overcome. Vis-à-vis his *pars construens*, one could oppose the a-governability of complexity to the auspicious "planning." This objection, however, might be unjustly conclusive. For it proposes once again the



problematic instance on which Ruffolo bases his critical and founded reasoning, where he reveals the slightly perverse nature of a particular sociology. To the Left he directs such key words as will, subjects, and projects, which are as modern as "the challenge of State socialization" (*Rapporto XX*) and as the plan to "ask ourselves what we would like our own society to be like" (*La qualità sociale* 4).

What is problematic is not so much the consequential humanistic appeal to be protagonists in this planning, but rather the removal of the awareness of the limits inherent in the planning of a society which is completely instrumental. No reflection on the logic of the instrument is present here. It is no chance that in Ruffolo's discourse the very key-words an unchanging Left has already extolled with no recent fruits are absolutely indeterminate. Ruffolo, for example, does not say what the term "subjects" means. Nevertheless, he points them out and indicates their might in an instrumental key, because such is their strength if they remain unchecked by power. Are the subjects, therefore, disinterested and unwilling to deal with predetermined change — impossible authors of their destiny, as Censis political philosophy would have us to believe — or are they something else, subjects for another society? Ruffolo believes that they are not something else, that they are just themselves, because society is this one, and in continuous becoming.

Such is the characteristic of a completely transparent and static democracy, whose "tragic" condition remains unsaid. The appeal to a will to plan ("volontà progettuale") is valid precisely because it focuses on this problem, but it is not so obvious that the will of subjects is plannable or governable. What might be confirmed as unplannable is the very change it primes, for politics might be confirmed as dispersive and centralized instead of being diffusive. Accordingly, the above mentioned hiatus between social potentiality and understanding of *this* society might be unresolvable. "Planning," in short, even linguistically alludes to a Postmodern with too many "Modern" illusions of the sixties. The failure of a mode of planning ("programmare") does not automatically imply that *another* way would be effective, for it may just happen that the etymon is socially senseless. As Dupuy writes, "the only future which the invention of a project can bring forth is in some way already contained in the past" (90).

Therefore, the spread between the actual and the planned is a measure of the absent "tragic," even though the difference is not necessarily a utopian residual. It is rather the figure of the existing hiatus between the political dimension of power and a post-political, ethical dimension of might, which the removal of the "tragic" amplifies: a figure firmly anchored to that splendid modern equation which identifies knowledge (of how to plan) and power (to accomplish the given task). Not that such modern equation is no longer true. However, more and more frequently it may have a singular destiny; namely, a reversal of meaning, optimism of the intelligence and pessimism of the will (Negri 208-35), a "tragic" loss which no planning can consider without taking on the breach

"modern things" may remain obscure.

*Istituto filosofico "Comunità di ricerca", Milano*



## Opere citate

- Baudrillard, Jean. *L'Echange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard, 1976.
- Dupuy, Jean-Pierre. *Ordres et désordres*. Paris: Seuil, 1986.
- Eliade, Mircea. *Forgerons et alchimistes*. Paris: Flammarion, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Histoire des croyances et des idées religieuses*. Paris: Payot, 1975.
- Formenti, Carlo. "La macchina, il cyborg, il mana. L'immaginario scientifico di Lyotard." *Aut Aut* 179-80 (1980): 63-83.
- Giovannini, Fabio. *Le culture dei Verdi*. Bari: Dedalo, 1987.
- Illich, Ilvan. *Gender*. London: Marion Boyars, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Tools for Conviviality*. New York: Harper and Row, 1973.
- Linton, Ralph. *The Study of Man*. New York: Appleton-Century-Croft, 1936.
- Lyotard, Jean-François. *La Condition postmoderne*. Paris: Minuit, 1979.
- Negri, Antonio. *La fabbrica del soggetto*. Livorno: XXI secolo, 1987.
- Ruffolo, Giorgio. *Potenza e potere*. Roma: Laterza, 1988.
- \_\_\_\_\_. *La qualità sociale*. Roma: Laterza, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Rapporto sulla programmazione*. Roma: Laterza, 1973.
- Russo, Antonio and Gianni Silvestrini. *La cultura dei Verdi*. Milano: Angeli, 1987.

Giuseppe Patella

## Sapere e potere, estetica e politica nell'età postmoderna: verso un postmodernismo della resistenza

"Nel trascorrere del tempo, bisogna sapersi  
indirizzare al centro dell'occasione."

(Baltasar Gracián, *Oracolo manuale* § 55)

---

### 1. Il postmodernismo tra estetica e politica

Dopo vent'anni dall'ultima grande teoria estetica (quella di Adorno, *Aesthetische Theorie*), durante i quali si è assistito, da una parte, al consumarsi delle esperienze sia delle avanguardie cosiddette storiche sia delle neo-avanguardie e, dall'altra, inverosimilmente, ad una progressiva de-esteticizzazione dell'arte e contemporaneamente ad una montante esteticizzazione della società, la soluzione adorniana di fuggire e abdicare di fronte all'incalzare dell'attualità come unica via di salvezza rimasta all'arte, per diverse ragioni rimane ancora uno dei grandi problemi con cui deve misurarsi l'interrogazione estetica contemporanea.

Malgrado l'enorme sforzo teorico adorniano sia stato animato, da un lato, dalla esigenza di un confronto con l'estetica tradizionale e, dall'altro, dall'obiettivo di un reale superamento del suo orizzonte, attraverso l'impulso verso una "estetica dialettica" in grado di indagare fino in fondo il contenuto di verità dell'opera d'arte, in realtà esso sembra impedire alla riflessione estetica contemporanea di riprendere con forza l'impresa teorica legata ad una considerazione essenzialmente filosofica della disciplina estetica nel presente, poiché di tale impresa sembra averne ricusato la necessità e invalidato l'esistenza, attraverso la dichiarazione della sua irrimediabile superfluità e leggerezza. In questa prospettiva, vale a dire nell'affermazione della verità dell'opera d'arte in contrapposizione all'epoca storica, l'estetica di Adorno sembra ancora favorire l'idea secondo la quale il compito e il progetto dell'estetica nella contemporaneità si sarebbero esauriti. E a ben vedere la situazione attuale dell'estetica sembra confermare proprio l'impressione che si ricava dall'esame della posizione di Adorno. Una situazione nella sua essenza profondamente contraddittoria: da un lato si assiste al trionfo di una dimensione estetica generalizzata, caratterizzata dalla estensione di una esteticità diffusa in ogni ambito del reale e del sociale, dall'altro alla assoluta mancanza di una teoria filosofica dell'estetica.

Ora, però, in contrapposizione ad una visione catastrofica dello stato attuale dell'estetica, la riflessione estetica contemporanea deve finalmente potersi



assumere il compito di porsi infinitamente a distanza tanto dalla prospettiva che decreta la morte dell'arte e l'azzeramento del presente per continuare a costruirsi un futuro, quanto dall'atteggiamento luttuoso di chi si lamenta della perdita di senso dell'interrogazione estetica nell'epoca dell'egemonia della tecnica. Emancipatosi dalla dimensione auratica e numinosa, ma anche effimera e consumistica, nella quale è stato costretto finora, L'orizzonte di una *estetica del presente* si deve aprire verso forme dischiusive, libere, responsabili, in cui siano declinati affermativamente e senza tragicità il trionfo della ragione strumentale e il dominio del *Wille* nichilistico del mondo della tecnica.

L'estetica del periodo della dissoluzione delle forme moderne dell'arte si muove ormai in una dimensione che non contempla più la rimemorazione o la nostalgia delle esperienze del passato, né in quella del "superamento" dialettico dell'estetica tradizionale; essa si vede invece completamente affidata ad un confronto reale ed efficace con la storia e in "presa diretta" con l'esistente, che le impone un radicale cambiamento di rotta. Contro una ormai perenta estetica dialettica e una fragile e fugace estetica per il presente, occorre dunque insistere su una più meditata e coerente estetica del presente, che nella pratica quotidiana ritrova le condizioni di una più concreta ed essenziale effettualità.

La riflessione estetica della condizione postmoderna rifiuta la logica della contraddizione e della sintesi, con cui l'estetica tradizionale ha indagato il campo delle distinzioni dicotomiche che guidavano l'interrogazione sull'arte nella modernità (autonomia/eteronomia dell'arte, verità/menzogna del prodotto artistico, arte elevata/cultura di massa, innovazione/conservazione, arte d'avanguardia/arte tradizionale). Per rispondere alla sfida che la complessità dei tempi che stiamo attraversando impone, l'estetica del presente deve avere il coraggio di dirsi postmoderna, deve cioè essere in grado di indagare, approfondire, il dissolvimento delle categorie tradizionali dell'estetica e guidare la loro risoluzione nell'età postmoderna.

Ora, caratterizzata da una debolezza teorica di fondo, l'interrogazione estetica contemporanea pare dibattersi tra un approccio metodologico di tipo storiografico e uno di mera indagine sulle singole opere d'arte attraverso l'apporto di varie metodologie e discipline. Viene quindi a mancare una riflessione estetica generale che tenga conto sia dei sostanziali problemi filosofici relativi alla sua essenza, ai suoi compiti e al suo statuto, sia delle continue trasformazioni cui essa stessa è sottoposta attraverso la crescita dei propri oggetti di studio e l'estensione della "dimensione estetica". Il ritorno di interesse nei confronti di questa disciplina, che sembra essersi manifestato nel corso degli ultimi anni, è in realtà fondamentalmente apparente e fuorviante.

Questa situazione globale viene ben descritta da Mario Perniola, e sintetizzata in questo modo:

paradossalmente dinanzi a tanta esteticità diffusa, l'estetica diventa sempre più timida e vergognosa, finendo col rinunciar quasi completamente anche a quel ruolo di

educazione e di formazione sociale, nonché di orientamento per le arti, che ha svolto negli ultimi due secoli e col ridursi ad una disciplina universitaria . . . che si struttura organizzativamente secondo prospettive e interessi strettamente accademici.

(*Presa diretta* 66)<sup>1</sup>

E aggiunge: "la dimensione estetica è onnipresente, ma la teoria estetica langue".

Dunque, malgrado ultimamente un notevole successo anche accademico e sociale sembri accompagnare l'estetica, ciò a cui stiamo assistendo nel corso degli ultimi anni non si manifesta come un vero ritorno di interesse nei confronti della teoria che indaga lo statuto, le dimensioni, i compiti della "vecchia" disciplina del bello e delle arti,<sup>2</sup> piuttosto come l'estensione di un fenomeno di esteticità diffusa che si palesa in una rinnovata curiosità per gli "stili di vita" e le "belle apparenze", legata alla propagazione di una sensibilità generalizzata centrata all'attenzione del superficiale e del decorativo. Dietro il ritorno dell'estetica si nasconde, quindi, il trionfo di una esteticizzazione del reale che investe ormai numerosi settori della conoscenza: dalla letteratura alla ricerca scientifica, dalla politica all'economia, dalla religione alla filosofia, dall'etica alle scienze sociali. Di fronte a questa situazione, continua Perniola,

non si deve chiudere gli occhi sull'aspetto essenzialmente paradossale del successo dell'estetica: il trionfo sociale dei "valori estetici", del "buon gusto" va in direzione opposta rispetto alla critica radicale che la filosofia contemporanea (a cominciare da Hegel e da Kierkegaard, fino ad Heidegger e oltre) ha pronunciato sul modo di essere estetico per la pretesa superficialmente conciliativa, per il misconoscimento del contenuto sostanziale delle arti, per il suo fondamentale etnocentrismo. Come non accorgersi che il "disinteresse estetico" è parte essenziale della metafisica occidentale, la quale ha separato strutturalmente l'apparenza dalla realtà, il bello dall'utile, la poesia dall'azione.

(*Il ritorno dell'estetica*)<sup>1</sup>

Della situazione attuale dell'estetica è tuttavia essenziale tener conto per arrivare a rivolgere l'attenzione — suggerisce Perniola — all'"estetico", come modo di essere fondamentale dell'estetica, in cui si concentra sia il suo carattere di dimensione estetica che quello di teoria estetica. Attraverso questa prospettiva, allora, si riesce ad indagare e a cogliere l'essenziale del fenomeno in esame: tanto il rapporto della disciplina estetica, costituita da un suo apparato di testi teorici, con la prospettiva di una estetica implicita, fondata sulle scelte estetiche implicite nei gusti di un'epoca, sul vissuto quotidiano; quanto il rapporto dell'estetica con i suoi oggetti, che non sono più soltanto l'arte, il bello, il

<sup>1</sup> Si veda *Presa diretta* (65-69), nonché la sua analisi di *Verso un'estetica generale* in *La società dei simulacri*.

<sup>2</sup> Come è noto, il termine "estetica" fu introdotto da A. G. Baumgarten intorno al 1750 per definire quella nuova scienza che aveva come oggetto del proprio studio la "conoscenza sensibile", altrimenti definita anche come "teoria delle arti liberali" e "arte del bel pensare".



piacere, ma anche la storia, la vita, la politica, la società e così via (Perniola, *Preso diretta* 70-82).

Partendo da questa analisi, Perniola rivendica una stretta colleganza tra estetica e politica, sapere e potere, "una profonda coappartenenza di conoscenza e società", pensata tuttavia non in una prospettiva totalizzante, in "un approccio carcerario-disciplinare", oppure in un'ottica "manageriale-bossistica". L'attuale situazione di crisi che investe i rapporti tra potere e sapere, che si manifesta nella perdita di consistenza di legittimità del potere e nella mancanza di effettualità sociale del sapere — continua Perniola —, è giunta ad un tale stadio cronico che non può più essere affidata a "managers culturali" e a "bosses politici", che fanno della cultura qualcosa di decorativo e della politica il luogo del dominio mafioso:

*Management culturale e bossismo politico* non possono infatti percorrere lo spazio post-scientifico e post-ideologico che la fine della modernità apre. Essi vivono sulla gestione del patrimonio culturale della modernità, smembrato e snervato, perché separato dal rapporto con la società. Management culturale e bossismo politico cronicizzano la crisi socio-culturale.

(*Preso diretta* 26)

Questa crisi, sostiene Perniola, non può dunque essere "abbandonata alle pagliacciate del nichilismo manageriale-bossistico", ma essere affrontata da pensatori e operatori attraverso l'attivazione di quel rapporto di "presa diretta" tra sapere e potere, estetica e politica, filosofia e organizzazione sociale che non si regge in una prospettiva ordinata gerarchicamente, ma in una dimensione di stretta consonanza di pensiero ed esperienza vissuta, cultura e vita corrente, caratterizzata dall'inserimento di ogni evento locale nell'altro, ordinata mediante uno scambio che coinvolge l'insieme delle relazioni. Tale rapporto non presuppone tuttavia che la realtà sia già di per sé stessa pienamente culturale: anche "se mai come oggi il sociale è stato così potenzialmente culturale, né la cultura così potenzialmente sociale", scrive Perniola, "proprio la differenza di tale rapporto di *presa diretta* tra sapere e potere, rispetto alle forme tradizionali in cui esso si è manifestato nella storia dell'Occidente, sollecita l'intervento di pensatori e operatori che ne sappiano e ne possano esplicitare, evidenziare, attivare l'aspetto costruttivo, che agiscano come ostetrici di una situazione che chiede innanzitutto di essere praticata" (*Preso diretta* 27-28).

Tale situazione impone dunque l'attivazione di una operazione culturale che svolga una funzione maieutica sul semplice dato culturale e sociale, poiché quest'ultimo da solo non è mai la "realtà" con la quale pretende avere a che fare la mentalità moderna dell'idealismo, dell'Illuminismo e dell'umanismo, e sul quale questa mentalità finisce per imporre il suo dominio e la sua violenza. Il dato reale deve essere colto, compreso e indirizzato in una dimensione essenzialmente filosofica e culturale che lo sottragga al controllo totalitario dell'umanismo moderno.

La prospettiva di una stretta connessione tra sapere e potere, estetica e politica, filosofia e azione, pensata in maniera radicalmente differente rispetto al pensiero moderno, così come viene avanzata da Perniola, apre dunque un nuovo orizzonte culturale nel quale il postmodernismo può essere compreso anche come "pratica" culturale, considerato dal punto di vista di una sua effettività sociale, sollecitando così una visione del fenomeno del postmodernismo completamente estranea a quella solitamente tratteggiata dai suoi detrattori. Si apre quindi un nuovo campo di rapporti tra postmodernismo e politica che merita di essere adeguatamente approfondito.

Nel dibattito culturale degli ultimi anni, il rapporto tra postmodernismo e politica è certo stato oggetto di tutta una serie di studi che ha messo in rilievo la connessione tra cultura postmoderna e società contemporanea. Tuttavia, nella maggior parte di questi approcci, tale rapporto è stato esaurito esclusivamente in termini di contrapposizione e di esclusione. Si è altresì considerato il postmodernismo come un fenomeno essenzialmente estraneo alla politica, il luogo dell'apparenza, della leggerezza, dello spettacolo e della futilità contrapposto al luogo della realtà e dell'effettualità. Ora, a ben vedere, rifiutare di riconoscere al postmodernismo una sua valenza anche "sociale" e "politica" (come sembra invece emergere dal versante del "distruzionismo" statunitense, dalla riflessione di Perniola e per certi versi anche dall'analisi di Lyotard), significa negare la possibilità di pensare su altre basi anche il rapporto tra pensiero e società, sapere e potere, e dunque accentuare ancora più radicalmente quella separazione tra cultura e vita, filosofia e organizzazione della società, estetica e politica che ha caratterizzato la prospettiva tradizionale della metafisica occidentale, in accezione heideggeriana. In essa, infatti, la dimensione culturale, artistica, filosofica, è sempre stata strutturalmente allontanata da quella pratica, effettuale, politica e dunque relegata ad una posizione di autonomia, di indipendenza, di isolamento; come se la cultura, la filosofia, l'estetica dovessero rimanere chiuse all'interno del loro ambito di competenza disciplinare, al riparo da qualsiasi infiltrazione e contaminazione del mondo esterno e della società. Gli esiti di questo processo, che appartiene per intero alla storia della riflessione metafisica dell'Occidente, li abbiamo continuamente sotto gli occhi: la separazione del sapere dalla storia è divenuta marginalità della cultura, la dicotomia tra conoscenza e società si è tramutata in isolamento della ricerca (Perniola, *Presa diretta* 10-14; *Dopo Heidegger*).

Oggi più che mai, ogni distinzione che pone da una parte la scena, l'apparenza, lo spettacolo e dall'altra una realtà sostanziale nascosta, si dimostra del tutto improponibile. E l'attuale trionfo di una generale attitudine nichilistica della conoscenza, caratterizzato dalla scomparsa del senso, dall'ineffettualità della cultura, da una dimensione in cui il sapere è ridotto ad una funzione meramente accessoria e decorativa, non è quindi che il risultato di un processo che affonda le proprie radici nell'antichità, e precisamente nelle scelte compiute dalla filosofia platonica.



È dunque lo stesso meccanismo in virtù del quale il sapere è stato allontanato dal potere, la cultura dalla società, la filosofia dalla vita, che continua a manifestarsi ancora oggi nella separazione tra postmodernismo e politica. Appare quindi necessario ripensare in altri termini tale rapporto.

È stato recentemente Jürgen Habermas a richiamare l'attenzione sulla questione della relazione tra le teorizzazioni del postmodernismo e le espressioni della politica. Tuttavia, egli ha tematizzato questa relazione in un'unica direzione: ha cioè completamente identificato il fenomeno del postmodernismo con le varie forme di conservatorismo politico presenti nel panorama ideologico degli ultimi quindici anni. Nella sua famosa conferenza del 1980 (*Moderno contro post-moderno*), tenuta a Francoforte in occasione del ricevimento del "premio Adorno", Habermas solleva per la prima volta la questione del postmodernismo in riferimento alle tendenze di tipo reazionario operanti a livello politico in diversi paesi occidentali e si trova a qualificare il postmodernismo come un segno dei tempi, come un segno della crisi in cui versa il vero progetto della modernità e, quindi, a identificarlo con il crescente neoconservatorismo degli anni Settanta e Ottanta.

Ora, per quanto discutibile, non è necessario condividere l'analisi di Habermas per accorgersi che il problema della collusione tra tendenze neoconservatrici e alcune teorie del postmodernismo esiste. È indubbio che molto di quello che negli ultimi anni è passato sotto l'etichetta del "postmoderno" si sia rivelato scarsamente o debolmente critico, sia dal punto di vista culturale che politico. Tuttavia, pare estremamente semplicistico e riduttivo liquidare tutto il fenomeno del postmodernismo come conservatorismo, vecchio, nuovo o giovane che sia.

In maniera apparentemente dissimile dalle conclusioni di Habermas si presenta invece l'interpretazione del postmodernismo avanzata dal critico statunitense Fredric Jameson, secondo la quale, sommariamente, esso esprimerebbe la forma culturale eminente del capitalismo maturo, "la logica culturale del tardo capitalismo" (*Postmodernism*). Jameson infatti intende comprendere il fenomeno del postmodernismo, piuttosto che come una descrizione stilistica, come una "dominante" culturale — vale a dire una norma egemonica o una logica culturale dominante — e secondo tale prospettiva storica pone il fenomeno nel contesto delle trasformazioni del capitalismo, giudicandolo sostanzialmente come un sintomo della cultura capitalistica in declino. Il critico americano invoca, quindi, le categorie del marxismo per spiegare il fenomeno e intende situarlo nel contesto di una teoria dello sviluppo della periodicità capitalistica per sostenere la validità di tale approccio al postmodernismo. Secondo Jameson, allora, il postmodernismo sarebbe caratterizzato da una nuova mancanza di profondità, da un indebolimento del senso della storia, dall'affermarsi di una tonalità affettiva nostalgica e dunque rappresenterebbe la compiuta espressione culturale, sia interna che sovrastrutturale, della nuova fase del dominio economico mondiale del capitale e, d'altra parte, il risultato delle

trasformazioni della cultura nella società contemporanea. Ora, anche se in questa prospettiva storica Jameson cerca di evitare una concettualizzazione del postmodernismo in termini moralistici o moraleggianti, egli tuttavia finisce con l'attribuire ad esso le stesse caratteristiche stilistiche ed estetiche esecrabili (*pastiche*, parodia, storicismo, nostalgia, trasformazione della realtà in immagine, trionfo del simulacro e così via) che i suoi avversari attribuiscono a questo fenomeno e con ciò ricade in quella stessa visione dalla quale intendeva prendere le distanze. In definitiva, allora, nell'ottica storico-dialettica (hegelo-marxismo), il critico statunitense inserisce il postmodernismo nel sistema di una evoluzione culturale del tardo capitalismo, o capitalismo multinazionale, e lo giudica come un momento storico essenzialmente negativo che impedisce, dal punto di vista culturale, l'avvento di quella che egli definisce una "teoria politica radicale" e, dal punto di vista politico, l'emancipazione dal capitalismo. A questo punto, senza ricorrere a Lyotard, è evidente che nel caso di Jameson ci troviamo ancora in una prospettiva tutta moderna di liberazione dal "grande racconto" del capitalismo attraverso l'invocazione del "racconto" non meno grande del marxismo, all'interno della quale il fenomeno del postmodernismo non è altro che una fase storica del capitale, ancora troppo ottimisticamente ritenuta superabile e transitoria.

Ora, malgrado le riflessioni di Habermas e Jameson sul postmodernismo abbiano in qualche modo sottolineato la relazione che intercorre tra postmodernismo e politica, nelle loro linee essenziali, però, esse non si discostano dalla prospettiva che vede il postmodernismo come un fenomeno fondamentalmente estraneo, irriducibile ad una dimensione pratico-politica positiva. È certamente vero che alcuni esiti delle teorizzazioni sul postmodernismo hanno dato ragione alle accuse di neoconservatorismo e di irenismo edonistico che da più parti sono state mosse. Tuttavia, nel caso di Habermas in particolare, la valutazione del postmodernismo come fenomeno politicamente conservatore, sembra il pretesto con il quale viene volentieri obliata e, quindi, taciuta la dissoluzione del potenziale emancipativo dell'Illuminismo. Questo progetto non si è esaurito per colpa del neoconservatorismo dei postmodernisti, piuttosto esso è stato invalidato nel suo stesso fondamento per ragioni storiche, nel momento in cui è stato inverato. La stessa cosa potrebbe valere anche per il discorso di Jameson, a proposito della crisi ormai patente del marxismo e delle sue categorie politiche, economiche e culturali. Per una più proficua elaborazione del problema della connessione tra postmodernismo e politica è quindi necessario rivolgersi altrove.

A questo punto è interessante vedere come il tentativo habermasiano di salvataggio del potenziale emancipativo della ragione dell'*Aufklärung* sia stato discusso in una prospettiva fondamentalmente differente da Habermas, alla luce di una indagine culturale i cui risultati possono essere inseriti all'interno di una riflessione teorico-sociale sulla cultura del postmodernismo, dallo studioso tedesco Peter Sloterdijk. Per Sloterdijk occorre innanzitutto partire dalla "crisi



scintillante” dell'Illuminismo e da quella conseguente della ragione soggettocentrica, con i suoi imperativi di controllo sulla totalità del reale e della cultura: nella società e nella cultura contemporanee il delirio totalizzante della ragione illuministica si scontra con i processi di inarrestabile frammentazione che quella stessa razionalità subisce, finendo per invalidare quegli stessi illuministici imperativi totalitari. Dalla dissoluzione del progetto dell'*Aufklärung*, secondo Sloterdijk, per evoluzione scaturirebbe una nuova figura di coscienza, predominante soprattutto a partire dagli inizi di questo secolo, identificata con un tipo particolare di cinismo, un neo-cinismo diverso da quello antico, un cinismo dei moderni (a questo proposito, tutto il volume di Sloterdijk si articola proprio sulla distinzione tra cinismo moderno e cinismo antico: nella lingua tedesca due termini distinti indicano i due fenomeni, rispettivamente *Zynismus* e *Kynismus*) che nella società contemporanea, caratterizzata dalla divisione e dalla frammentazione del sapere e dall'affievolirsi delle opposizioni all'interno del sistema del potere politico, si presenterebbe come una sorta di consapevolezza critica dei limiti delle modalità universali della ragione illuministica, dice Sloterdijk, come una “falsa coscienza illuminata”.<sup>3</sup> L'essenza del cinismo moderno consisterebbe dunque in questa coscienza critica che sa della propria falsità, che conosce e accetta l'altro della ragione, il proprio negativo, una soggettività non ingenua, anche critica, una lucida consapevolezza che “pratica” il disincanto nei confronti della realtà e ad essa però finisce per arrendersi, per rassegnarsi. A questo punto, la crisi dell'*Aufklärung* così articolata non può essere gestita da questa forma di cinismo illuminato che si traduce in una mancanza di orientamento della cultura e nel prevalere di una attitudine all'omologazione, all'indifferenza, all'eclettismo: allora per Sloterdijk la soluzione è questa: contro il cinismo dei moderni, l'unico rimedio consiste in un ritorno al cinismo degli antichi. In quest'ultimo infatti, secondo lo studioso tedesco, sarebbero già state elaborate tutte quelle strategie di pensiero (contestazione, autocritica, insolenza, distacco critico e così via) che ora consentirebbero il superamento delle attuali divisioni tra individuo e società e tra teoria e prassi.

Ora, senza entrare nel merito della risposta fornita da Sloterdijk, occorre rilevare che egli, contrariamente ad Habermas, tematizza ampiamente il declino del progetto e della razionalità dell'Illuminismo e si sforza di pensare alla maniera per uscire dalla crisi in cui sono prese tanto la società quanto la cultura nel mondo contemporaneo: una crisi che non può però essere affrontata con il ricorso al potenziale emancipativo e culturale dell'Illuminismo, e neppure da

---

<sup>3</sup> Per una lucida presentazione e una interessante discussione delle tesi del libro di Sloterdijk si può vedere la conversazione — della quale qui è stato tenuto ampio conto — cui hanno partecipato Luigi Alici, Aldo Masullo, Mario Perniola, Armando Rigobello e Aldo Zanardo, tenuta nel novembre del 1988 presso la II Università di Roma, raccolta e pubblicata col titolo *La “Critica della ragion cinica” di Peter Sloterdijk*.

questa forma di Illuminismo disincantato e spregiudicato, ma che richiede di dare una risposta efficace sia alla "tregua della teoria" cui assistiamo, che alla "disperazione" degli uomini.

Dall'analisi di Sloterdijk emerge dunque il bisogno di una diversa strutturazione del rapporto tra cultura e società, filosofia e vita, estetica e politica, che non è più possibile articolare attraverso gli strumenti e le modalità della razionalità dell'*Aufklärung*, i quali hanno spesso ridotto il sapere a sistema di predominio sul reale (tecnocrazia) e il potere a forma politica vuota, senza controllo e legittimità (autoritarismo). La crisi ormai eclatante dell'Illuminismo, della modernità, non rappresenta più soltanto la crisi dei suoi modelli e dei suoi ideali, segna ormai la fine della articolazione del legame tra sapere e potere secondo l'ideologia della modernizzazione e dello sviluppo, e quindi rappresenta la crisi profonda della relazione della cultura alla società.

Venute meno le certezze del meccanismo che nella modernità univa la praticità della conoscenza e la legittimità del potere in un dispositivo di omogeneità immediatamente riconoscibile tra comunità scientifica e potere ideologico, fondato sulla validità universale del criterio consensuale, appare necessario articolare la connessione tra sapere e potere su altre basi. In altre parole, con il declino della civiltà politico-culturale moderna, basata a partire dall'Illuminismo sul binomio scienza-ideologia, diviene indispensabile ripensare in un'altra prospettiva il legame tra cultura e società. A questo proposito, nella situazione di crisi attuale che vede il sapere in una posizione di progressiva emarginazione, semplicemente confinato in sfere autonome della conoscenza che nulla hanno a che vedere con la società, la soluzione non consiste nella rifondazione di un sapere universale e totalizzante. L'attuale proliferazione di micro-saperi rende ormai inaccettabile un macro-sapere globale; parimenti la crescita inarrestabile di micro-poteri in seno alla società contemporanea rende ormai inattendibile una ricomposizione unitaria della società. Se storicamente non è mai stato completamente possibile ricondurre il sapere e il potere ad unità assoluta, senza che il rapporto di immediata traducibilità dell'uno nell'altro non determinasse la conseguente, scambievole, minorità di uno rispetto all'altro, a seconda dei casi, (in questa prospettiva si spiega il nichilismo della cultura e l'autoritarismo del potere: vale a dire un sapere senza effettualità ed un potere senza consenso), oggi meno che mai non si vede come ciò possa avvenire: la società e la cultura non si lasciano più costringere in una totalità. Nella condizione postmoderna, come insiste giustamente Lyotard, è completamente tramontata l'eventualità di rifondare una qualsiasi metanarrazione onnicompensiva che pretenda unire in un dispositivo legittimante i diversi settori della conoscenza. Per la connessione tra sapere e potere nella postmodernità è quindi necessario insistere su quella idea di "presa diretta", avanzata da Perniola, in cui più che sulla identità e sulla conciliazione dei termini di estetica e politica, cultura e società, sapere e potere, l'accento viene spostato su quei particolari, mirati, differenziati, peculiari processi di socializzazione del sapere e



culturalizzazione della società, sollecitati dalla responsabilità e dalla capacità di operatori e pensatori che nella conoscenza e nella pratica quotidiana sappiano attivare il rapporto tra l'uomo e la società.

In questa differente articolazione della connessione tra pensiero e società, filosofia e azione, la tematizzazione del rapporto tra postmodernismo e politica sembra trovare un notevole sostegno concettuale. Di fronte alla tendenza a fare della cultura un fenomeno isolato e ornamentale non è più possibile ignorare i richiami alla "mondanità" del pensiero (Spanos e Said), gli sforzi a riflettere su un "pensiero-cosa" in grado di dare vita ad un nuovo "intellettuale ad alta definizione" che prepari una "civiltà della cosa" che succede a quella dell'immagine (Perniola), l'impegno mirato a raffinare "la nostra sensibilità per le differenze" (Lyotard) e, infine, l'apertura verso una reale pratica di resistenza all'interno della universale spinta alla conservazione e al conformismo. L'insieme di questi impulsi emergenti dal presente del pensiero si muove, allora, nella direzione dell'affermazione di una nuova forza ed effettualità della cultura, di una consapevole apertura postmoderna all'impegno e, in definitiva, verso una profonda coniugazione affermativa di postmodernismo e politica. Continuare a riflettere in questa direzione rimane la "cosa", in senso forte, da pensare, il compito del pensiero nel momento in cui l'attuale crisi dei legami del sapere col potere impone la necessità di percorrere strade che sappiano confrontarsi adeguatamente con ciò che sta prepotentemente emergendo nella nostra epoca.

## 2. Per un postmodernismo della resistenza

Giunti a questo punto, si deve riconoscere che l'insieme di quelle elaborazioni filosofiche, letterarie, estetiche, politiche attraverso le quali si è cercato fin qui di articolare il discorso (a cominciare dal pensiero heideggeriano, Lyotard, Sloterdijk, fino alla peculiare riflessione di Perniola), depone complessivamente a favore di un postmodernismo di segno contrario rispetto a quello delle immediate mistificazioni, delle banali semplificazioni e del disincantato assenso nei confronti dello *status quo*.

Già dalla prima elaborazione teorica della "condizione postmoderna" (quella di Lyotard) emergeva come il postmoderno fosse ben lontano non solo dal sottoscrivere, ma addirittura dall'evocare un atteggiamento di rilassamento o di sottomissione. Esso non sembra indulgere neppure per un istante ad una tonalità arrendevole e condiscendente. La condizione postmoderna è estranea tanto alla sfiducia nichilistica quanto al cinismo apatico e irresoluto, "estranea al disincanto, così come alla cieca positività della delegittimazione" (Lyotard 7). La sensibilità dalla quale è animata è scarsamente incline alla commemorazione nostalgica e alla profezia dell'utopismo. Essa sembra porre l'accento più che sulla conquista di una condizione definitiva dai contorni rigidi, sul suo continuo spostamento; più sull'attivazione dei contrasti, dei dissidi, dei dissensi, dei

conflitti, delle diversità, delle eterogeneità, delle differenze, che sul raggiungimento dei consensi, delle sintesi dialettiche, delle unità concilianti, delle pacificazioni accomodanti, delle identità armoniche, delle omogeneità livellanti.

Pare allora farsi largo ciò che si potrebbe legittimamente chiamare un *postmodernismo della resistenza*, che in primo luogo resiste alla facile filosofia (postmoderna) del "tutto va", alla tendenza a fare della cultura un fenomeno spettacolare, isolato e meramente ornamentale, al totale dominio di un irenismo scanzonato che si manifesta nell'attitudine a combinare tutto con tutto, a omologare e appiattire qualsiasi cosa a livello di volgarità, decorazione, mediocrità e bassezza. Tale resistenza tuttavia non può essere assimilata a quella espressa in termini di negatività à la Adorno, né avere valore universale; la sua funzione sarà invece determinata, specifica, contingente e propositiva. Il suo movimento differenziale non significa rifiuto, distacco, ma trasformazione e trapasso. Il postmodernismo della resistenza non ha nulla a che vedere con atteggiamenti di nostalgia, di rassegnazione, di passività, di avvilitimento; è alieno tanto dal pessimismo quanto dall'ottimismo cieco e anacronistico. Esso, al contrario, presuppone forza e responsabilità, capacità operativa e *savoir faire*, praticità ed effettualità piuttosto che debolezza e impotenza, vuoto tatticismo e mero eclettismo.

In riferimento ad un campo di indagine di politica culturale, oggi è essenziale porre una distinzione fondamentale tra un postmodernismo neoromantico e nostalgico, il cui significato politico e culturale che indulge ad un sostanziale appiattimento allo *status quo* è ben noto, e un *postmodernismo della resistenza* il cui spessore teorico e "politico" questa analisi cerca di indagare. La nuova dimensione culturale che si inaugura all'insegna di un postmodernismo della resistenza presenta dei caratteri che non sono assolutamente assimilabili a quelli della cultura iniziata dal Sessantotto e della cultura degli anni Ottanta. Al protagonismo e all'attivismo della cultura della contestazione degli anni Sessanta e Settanta, cui hanno fatto seguito il qualunquismo e l'inerzia (Habermas direbbe il "neoconservatorismo" ideologico) del postmodernismo "debole" degli anni Ottanta, succede l'effettualità dell'operazione culturale sul presente: il mondo, la società, la vita diventano il punto di partenza e il punto di arrivo di ogni intervento culturale che a null'altro tiene se non a mantenere un rapporto di diretta consonanza con quanto di realmente presente giunge a noi dalla storia.

Dalla cultura della trasgressione di buona parte del pensiero negativo dei decenni trascorsi si è passati senza una vera e propria soluzione di continuità alla gestione burocratico-amministrativa della cultura da parte dei "commessi viaggiatori" del postmoderno, in perpetuo movimento nella speranza di imbastire nuove relazioni, tessere altre trame, per riuscire a conciliare superficialmente tutto con tutto, attraverso la "chiacchiera" e l'imbonimento. La iniziale carica dirompente e innovativa della cultura postmoderna si è risolta in una sua amministrazione tattico-manageriale. A questo postmodernismo debole e perento



è quindi necessario opporre un postmodernismo forte e resistente, il cui compito sembra essere quello di incrinare fino a rompere quel pregiudizio di natura fatalistica secondo il quale nella "fine delle ideologie", nel tramonto della modernità, nel declino dei *métaréçits* ogni posizione culturale e politica vale l'altra, ed è dunque aperta e interscambiabile. Anche se di fronte alla cultura della "reazione" favorita da tale postmodernismo la tentazione sarebbe quella di passare per dei sostenitori del "progetto moderno" a la Habermas appare invece essenziale insistere su un postmodernismo della resistenza, che si permette di fare *differenza* tra conservazione e trapasso, debolezza e forza, immobilismo e trasformazione, tatticismo ed effettualità. La fine della modernità non presuppone assolutamente un abbassamento della guardia, piuttosto una sua effettiva attivazione.

Rispetto al profetismo utopico del Sessantotto e al nichilismo debole della *koiné* ermeneutica degli anni Ottanta, il postmodernismo della resistenza implica la rinuncia ad ogni prometeismo e vitalismo, ad ogni volontà di padronanza e di violenza nei confronti delle cose e del mondo, ad ogni pallida restaurazione del soggetto, così come ad ogni piccolo-soggettivismo, ad ogni vile tentativo di asservimento e sottomissione alla storia.

In termini etico-politici questo rifiuto sia di un atteggiamento di conquista che di passività nei confronti delle cose e del mondo si traduce in un tipo di apertura consapevole, di reale disponibilità verso l'incontro di forme di "differenze" politiche, sociali, culturali, religiose, etniche, sessuali, razziali e così via. In altre parole il postmodernismo della resistenza si pone in una posizione di profondo ascolto nei confronti delle cosiddette "minoranze" di ogni genere (donne, neri, omosessuali, etnie altre, culture non occidentali e così via), che gli permette di incontrare veramente tali "diversità" in modi radicalmente differenti dalla conquista e dal predominio, accogliendole e salvaguardandole nella loro *differenza*, resistendo alla tentazione di risolvere tali differenze in omologazioni forzate, in livellamenti di comodo o in sincretismi semplificatori.

Alla luce di queste considerazioni è dunque evidente che un altro elemento costitutivo del pensiero che si riconosce sotto il nome di un postmodernismo della resistenza riguarda l'abbandono della dicotomia tra sapere e potere, cultura e società, filosofia e azione, estetica e politica, letteratura e mondo della vita, che per troppo tempo ha caratterizzato il corso del lungo tratto della storia del pensiero dell'Occidente. È giunto il momento in cui il pensiero sia già sempre in diretta consonanza con la vita, le cose, il mondo, la storia, poiché ora come mai esso ha già sempre la possibilità di essere vita, cosa, mondo, storia; e ciò grazie anche a quel grande rivolgimento culturale determinato da quel che è stato chiamato l'avvento della società informatizzata nella quale ormai da tempo viviamo. Se ci si riesce ad aprire verso una nuova prospettiva culturale, secondo la quale l'essenziale della società dei mass-media non consiste più nell'affannante ricerca del nuovo e del sensazionale in cui essa ci avvolge nel vincolo del grande abbraccio fraterno e conciliante dell'attualità (tale visione ha prodotto il risultato di omologare e appiattire tutti i messaggi prodotti dall'industria culturale su un

unico livello, di diffondere l'ideologia dell'effimero e del transitorio), ma nella possibilità, favorita complessivamente dai suoi strumenti, di conservare, elaborare, trattare e trasmettere *data*, che si trovano ad essere immediatamente e simultaneamente disponibili in ogni dove del pianeta, si scopre in primo luogo che ogni singolo messaggio culturale è inserito e collegato in una rete che può consentire la sua disponibilità ad essere fruibile indefinitivamente nel tempo e nello spazio e, inoltre, proprio in virtù del suo collegamento con la banca, l'archivio che l'accoglie, esso si trova ad essere già sempre un messaggio culturale, parte di un patrimonio culturale conservabile e trasmissibile, poiché sempre pronto ad essere letto, diffuso e interpretato come tale.

Ora, è indubbio che a tale postmodernismo si potranno muovere numerose critiche, esso potrà sollevare diversi interrogativi, potrà non essere convincente né condivisibile; tuttavia il postmodernismo della resistenza non potrà in alcun modo essere scambiato o fatto passare per l'esaltazione di un *modus vivendi* che abbia a che fare con una *Stimmung* malinconico-depressiva, futile e ricreativa (troppe volte spacciata per la vera filosofia del postmoderno), salvo che per gusto polemico, piacere ludico o totale malafede. In questa prospettiva, le tradizionali accuse rivolte alle teorie del postmoderno, riguardanti la loro connivenza con atteggiamenti di rassegnazione e di sottomissione, con una tonalità arrendevole e nostalgica, non hanno alcun senso di sussistere nel caso del postmodernismo della resistenza, poiché esso non vuol dire né immobilismo né conservatorismo, ma lento, quasi impercettibile, però continuo, inarrestabile movimento di *trapasso*, di trasformazione dello *status quo*. Molte volte è difficile non nutrire il sospetto che tali accuse non siano altro che il sintomo dell'atteggiamento pretestuoso e reazionario di chi intende minimizzare, e dunque tacere, la rigorosa e radicale portata di alcune critiche del reale.

In realtà, che la fine dei "grandi racconti" della modernità, dei grandi sistemi di legittimazione del sapere, delle grandi produzioni di senso, non sia vista come una grave perdita da vivere in maniera tragica o drammatica e che, invece, possa — come si è cercato di mostrare — essere assunta come possibilità di sperimentare nuovi orizzonti di libertà per il pensiero e per i soggetti, risulta essere il valore decisivo di quel che si è chiamato un *postmodernismo della resistenza*, del quale, al suo livello più profondo, si intende continuare a indagare tutte le capacità e le possibilità.

Sembra così che il significato essenziale di un postmodernismo della resistenza sia il notevole contributo che esso offre a indicare l'estensione e la valenza di ciò che nell'orizzonte del presente sarebbe ancora possibile chiamare una "cultura militante": una *pratica* di pensiero che rivendica ancora e sempre la dimensione effettuale del sapere.

Continuare a "misurare l'occasione" di questa linea di pensiero "militante" rimane un obbligo impreteribile dell'interrogazione filosofica contemporanea.



## Opere citate

- Adorno Theodor W., *Aesthetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970.  
(Trad. it. di E. De Angelis, *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1975; 1977.)
- Alici Luigi, Aldo Masullo, Mario Perniola, Armando Rigobello, Aldo Zanardo, *La "Critica della ragion cinica" di Peter Sloterdijk*, "Clinamen" 2.2 (gennaio-aprile 1989), 3-39.
- Gracián Baltasar, *Oracolo manuale e arte di prudenza*, trad. it., Milano, Rizzoli, 1967.
- Habermas Jürgen, *Moderno contro post-moderno*, trad. it. di E. Rispoli, "Lettera internazionale" 3.8 (1986), 45-49.
- Jameson Fredric, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, "New Left Review" 146 (1984), 53-92. (Trad. it. di S. Velotti, *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti, 1989.)
- Liotard Jean-François, *La condizione postmoderna*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 1981.
- Perniola Mario, *Dopo Heidegger*, Milano, Feltrinelli, 1982.
- \_\_\_\_\_, *Presa diretta*,
- \_\_\_\_\_, *Il ritorno dell'estetica*, "Estetica News" 1.1 (gennaio-aprile 1988),
- \_\_\_\_\_, *Verso un'estetica generale, La società dei simulacri*, Bologna, Cappelli, 1980, pppp.
- Sloterdijk Peter, *Kritik der zynischen Vernunft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1983.  
(Trad. fr., Paris, Bourgeois, 1987; trad. ingl., Minneapolis, U of Minnesota P, 1987.)

## Alternative alla storia. Un problema per il pensiero italiano contemporaneo

---

### 1. L'istante inenarrabile

È concepibile pensare la storia nel suo *non essere scritta e non poter essere scritta*? È possibile considerare la storia nella dimensione dell'evento e dell'istante? Sono quasi domande impossibili; singolarità dell'evento e unicità verticale dell'istante si trovano a disagio nella successione del tempo storico. Non solo: non appena si affacciano alla superficie della storia, evento e istante trasformano la sequenza del passato in una finzione narrativa che non riconosciamo, che non ci appartiene più, che ci appare un errore. È ciò che Aldo Gargani sostiene nel suo scritto *L'altra storia*, insieme saggio e confessione, al limite (e *sul* limite) della forma-saggio (*L'altra storia* 1989, 70).

L'istante, così lo intende Gargani, è inenarrabile. L'istante è *certo*. È nell'istante che si può essere assassinati, è nell'istante che sono morti i prigionieri dei campi di sterminio. Un tale istante non è mai entrato a far parte di nessuna storia scritta. La sua certezza è retroattiva. Essa cambia il passato, è tale certezza ad essere irreversibile, non il passato. Di più: un tale istante determina una irriducibile dicotomia tra memoria e verità. Sotto la guida dalla memoria, odio e amore sono narrazioni che collocano e giustificano il passato, che creano una verità di comodo. Ma quando ci rendiamo conto che davanti, per così dire, all'*istanza* dell'istante, tali narrazioni non hanno valore, ci troviamo spogliati di storie, nudi, improvvisamente trasformati in *mostri* agli occhi degli altri. Ognuno di noi è potenzialmente l'*istante* dell'altro e il *mostro* dell'altro e per l'altro, dall'altro sempre giudicabile e sempre condannabile. Il soggetto si riconosce *mostro* per gli altri e vede gli altri come *mostri* quando cade l'illusione narrativa in cui viveva protetto dalla narrazione di sé raccontata a se stesso. Per ritrovare la via del ritorno alla sua essenza il soggetto deve quindi passare attraverso la memoria di ciò che per lo più non viene ricordato: l'origine e l'infanzia, la memoria *non storica*, "perché qualsiasi uomo è soltanto un bambino predestinato dalla memoria" (*L'altra storia* 1989, 75). Non si dovrebbe scrivere questa memoria. È perché lo si vuole fare, perché si vuole *scegliere* il proprio passato, che ci si ritrova mostri.

Per uscire dal dilemma, Gargani propone di ricostruire gli altri non nella relazione che hanno avuto con noi, ma in quella che hanno avuto con se stessi. In questo senso, ad esempio, il figlio che racconta la vita del padre deve diventare, deve *far accadere*, il racconto del padre.



Il figlio diventa il figlio dal momento in cui si esclude come personaggio storico dalla vicenda del padre e rivive la relazione che il padre ha avuto con se stesso.

(L'altra storia 1989, 77)

Questa narrazione è "narrazione dell'origine dell'esistenza del padre". Il figlio diventa figlio e si costituisce come figlio in quanto conseguenza presagita nel proprio racconto del padre. Padre e figlio, come tali, nascono assieme. Il racconto del padre rivissuto dal figlio è la resurrezione del padre e la morte del figlio in quanto figlio. Non è solo un passaggio di consegne. Gargani sembra invocare una vera e propria transustanziazione. Anche se è il figlio a raccontare, il racconto è *del* padre nei due sensi del genitivo, perché racconta il padre e perché appartiene al padre. Certo, è il figlio che racconta, perché nessuno può raccontare se stesso se non vuole prima o poi trasformarsi in *mostro* per sé e per gli altri. Il padre racconta se stesso *attraverso* il figlio, e il figlio esterna la sua *pietas* raccontando il padre come padre e annullandosi in questo racconto. Le figure che animano il racconto non "c'erano" prima che il racconto cominciasse. Il racconto le costituisce, le definisce e le *salva*.

Fin qui Gargani. Ma è questa un'altra storia? Dobbiamo ancora chiamarla *storia*? O non è piuttosto ciò che è appunto irriducibile a qualunque storia? Il problema è come pensare una simile irriducibilità, con quali categorie che non siano immediatamente assunte nella "storia scritta", nella successione dei "fatti" da cui l'istante è per essenza escluso. Tutto il testo di Gargani (tanto coinvolgente quanto faticoso) cozza contro i limiti di un vocabolario insufficiente e soffre di quella stessa dittatura del *Logos* pubblico, narrativo e storico di cui vorrebbe mostrare le aporie. La contraddizione dolorosa che sottende lo scritto di Gargani, anche se l'autore non la menziona, è tra *Logos* e *Phronesis*, tra storia pubblica e "saggezza" privata, categorie incompatibili e nemiche. Gargani sta cercando una impensabile *storia del privato*, una narrazione sottratta alla indifferenza e anonimità del linguaggio pubblico, in cui la singolarità irriducibile alle mediazioni storiche abbia voce e, in tutti i sensi, *faccia testo*.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Il rapporto tra padre e figlio invocato da Gargani richiama un passo della *Ecloga IX*. Scolastica di Andrea Zanzotto. Il figlio, che dispera di poter ancora insegnare alle giovani generazioni con la stessa sicurezza con cui il padre, anch'egli insegnante, mostrava ai suoi allievi operai l'equivalenza della scrittura sulla carta e dell'intaglio nel legno, si rassicura nella certezza che il padre lo assiste in quest'opera per via di una trasmissione che è insieme culturale e naturale: "Senti che da sotto / di tutto se stesso ti regge; sentine tutto il respiro: / non è, nemmeno nella morte, ancora non è faticoso" (*Poesie* 138). Ma i "padri" il cui respiro è avvertibile sotto il testo di Gargani sono Kafka, Benjamin, Wittgenstein e Heidegger. Dai *Diari* di Kafka viene il timore della sempre possibile condanna da parte dell'altro che può venire "in un momento qualunque, da labbra qualunque". Da Benjamin e dalle *Tesi sulla filosofia della storia* proviene il tema dell'istante, del *kairós* che azzera la storia e la fa ripartire. In particolare, è la Sesta Tesi che auspica storici futuri in grado di salvare il passato dalla violenza del presente. Da Wittgenstein

E Gargani non è l'unico, tra i pensatori italiani di questi ultimi anni, ad aver posto in dubbio l'attuale efficacia della scansione storica del tempo. Per approfondire le possibilità suggerite da Gargani possiamo infatti rivolgerci a Carlo Sini e alle sue analisi sulla differenza tra *Logos* pubblico e dimensione privata (*Immagini di verità; Il silenzio e la parola; I segni dell'anima*). Affrontando il tema contemporaneo della "crisi di fondatività" della storia, Sini ha osservato che la stessa dissoluzione dello spazio operata dalla civiltà tecnologica ha reso impossibile la fede in un unico tempo, in un'unica storia valida per tutti:

Alla dispersione dello spazio fa eco la dispersione del tempo, il quale si frammenta in durate discontinue finite ("private"), in verità non confrontabili e non assimilabili tra loro. Ciò significa che noi siamo di fronte alla sempre più radicale in traducibilità dell'esperienza (delle varie esperienze) nelle categorie teoretico-democratiche della verità "pubblica".

(*Il silenzio e la parola* 111-12)

Ogni narrazione è esperienza della verità. *Parziale*, certo, ma anche *tutta* l'esperienza della verità, perché un'altra esperienza (un'altra storia) non sarebbe che un'altra narrazione. La stessa necessità esistenziale di una narrazione *privata*, di un'"altra storia" che sia storia dell'istante o storia al di fuori dello sguardo panoramico dell'io pubblico (come sembra essere il desiderio di Gargani) è frutto della divisione accettata *illo tempore* e mai più messa in discussione tra *Logos* pubblico e idiosincrasia privata, il primo depositario della verità in quanto "comune a tutti" (come Eraclito lo vuole), la seconda necessariamente errata

---

viene il "mostrarsi" del mondo nella sua mistica nudità, il "mostrato" che è forse all'origine di ciò che Gargani chiama *mostro*. (A meno che Gargani non abbia in mente il *monstrum* latino come ciò che è da mostrare e da guardare per la sua unicità). Da Heidegger, infine, deriva il tema dell'*Andenken*, del pensiero come memoria dell'essere, memoria spogliata però da ogni funzione culturale e pubblica e ricondotta a una personale *Frömmigkeit des Denkens*, a una "pietà del pensiero" che è racconto della nostalgia dell'essere. Ma l'implicita critica al rapporto tra memoria e testimonianza svolta da Gargani non è estranea alle ultime riflessioni di Primo Levi, che in *I sommersi e i salvati* giunge alla disperata conclusione che il vero testimone dell'ingiustizia non è il sopravvissuto. L'unica testimonianza non fallace è il silenzio della vittima, e l'unico omaggio che le sia degno è l'approfondimento di tale silenzio. Sfiducia nella parola e fiducia nel silenzio sono, è vero, costanti culturali ebraiche, ma di enorme rilievo e gravità per la contraddizione che implicano: poiché il passato *non c'è* se non nella testimonianza — che però è *presente* — se manca la pur fallace parola del testimone manca *tutto*, e il passato è definitivamente perduto. Il sopravvissuto che sceglie il silenzio per rendere giustizia al passato, con il suo stesso silenzio toglie di mezzo la sopravvivenza del passato stesso. Per il problema dell'"esistenza del passato" rimando al mio *What Happened to Being?*; per una più ampia discussione sull'ecloga di Zanzotto si veda il mio *Le ceneri della storia*. Gargani ha poi ampliato lo scritto qui analizzato in un intero volume, intitolato anch'esso *L'altra storia* (1990), ma il presente saggio è stato completato prima che tale volume fosse disponibile.



perché solo “particolare”. Perché sia possibile immaginare una storia libera dal *Logos* panoramico, una storia capace di fondare contemporaneamente, nell’atto del suo svolgersi, e come Gargani vorrebbe, il padre e il figlio, bisogna forse arrivare a considerare, con Sini, il concetto di tempo storico come “grandioso immaginario collettivo” (*Il silenzio e la parola* 100). L’idea di “storia universale” (risalente a Schiller) si rivelerebbe così come uno straordinario “sogno ad occhi aperti”, una fantasia occidentale sul punto di divenire planetaria perché ormai condivisa da tutte le culture opportunamente “occidentalizzate” e “civilizzate”, il che significa, appunto, “storicizzate”. L’istituzione eraclea del *Logos* come dimensione pubblica ha creato per esclusione dialettica il suo opposto, cioè la dimensione “privata” intesa come luogo della pura e irrilevante singolarità (*Immagini di verità* 111-15). E da quando, con Tuciddide e la guerra del Peloponneso, il racconto storico è divenuto parte integrante del racconto del *Logos*, il privato si è costituito appunto come ciò che restava *inenarrabile* rispetto alla storia. La sola espressione “storia del privato” diviene così impensabile, una pura contraddizione in termini. Con quali altre categorie infatti, oltre a quelle del *Logos* pubblico, sarebbe possibile *comunicare* la propria *privatezza*? Il *Logos* è linguaggio, e il linguaggio non appartiene al singolo parlante.<sup>2</sup>

Sini conclude che la peculiare esperienza della storia vissuta dal nostro tempo è lo *sfondamento della storia*. Tale sfondamento, tale perdita di terreno, deriva dalla coscienza sempre più acquisita che anche la storia ha un’origine “storica”, che anch’essa è un particolare *mythos*, forse un caso limite del mito, della narrazione e della scrittura (*Il silenzio e la parola; I segni dell’anima* 110). E man mano che la coscienza della relatività della storia va prendendo piede, sempre meno i popoli e gli individui se ne sentono fondati, e ne fuggirebbero volentieri, se fosse possibile, verso una *memoria* loro propria e tuttavia maternamente impersonale, capace di farli nascere o rinascere in un unico, irripetibile racconto.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Carlo Sini ha affrontato il problema della differenza tra pubblico e privato, connettendola alle istituzioni eracleo-platoniche del *Logos* e dell’anima. Ma l’impostazione del problema inizia dalle sue riflessioni su C. S. Peirce. È Peirce, infatti, ad aver ribadito che la verità è un processo *semiotico*, e quindi *pubblico*, costituito dalla pubblica circolazione dei segni, mentre il privato non sarebbe che idiosincrasia ed errore (*Semiotica e filosofia*). Incidentalmente, ricordiamo che la stessa svalutazione del privato è alla base anche del *Contratto sociale* di Rousseau e del suo concetto di “volontà generale”. Pagine importanti sul rapporto tra storia, linguaggio ed esperienza, soprattutto in riferimento a Benjamin, si trovano in Agamben (*Infanzia e storia*). Benché non citate in questo saggio, sono state tenute presenti.

<sup>3</sup> Si leggano ad esempio le pagine di *Storia con bambina* di Peter Handke, in cui la figlia del narratore viene minacciata, in quanto tedesca, da un fanatico che vuole vendicare su di lei lo sterminio degli ebrei. Dopo uno scontro e un colloquio chiarificatore con l’autore della minaccia, il padre della bambina si avvia verso casa e così riflette: “Ora, finalmente, si fa sentire appieno lo sdegno, o meglio il rancore. E qui maledice quelle autentiche nullità che hanno bisogno della storia per dare un senso alla loro vita; qui maledice la Storia e la rinnega per quanto attiene alla sua persona; qui, per la prima volta, si vede solo con la bambina nella notte

A queste osservazioni potremmo aggiungere che ci sembra di vedere una linea diretta tra il desiderio diffuso di un'"altra storia" e lo scatenarsi di conflitti etnici anche all'interno dei sistemi che più si vantano della loro democrazia. Sempre più frequentemente, solo l'appartenenza a una "tribù", a una razza o regione di origine sembra promettere quell'intreccio di pubblico e privato, quel ritorno al *gènos*, al *gender* proprio che l'egualitarismo democratico (l'*uguale* di Marat) ha dovuto necessariamente cancellare.<sup>4</sup> La storia è storia della libertà, come voleva Croce, nel senso che il nostro concetto di storia è nato ed è stato reso possibile dall'affermarsi della democrazia in Atene. Anche uno storico che si accinga a stendere l'apologia di un tiranno deve fare i conti con Tucidide. Ma è solo la nostra presunzione occidentale e storiografica a farci credere che la democrazia sia il sistema di governo "più adatto" e "migliore" per l'intero pianeta, o, come è stato di recente affermato da Francis Fukuyama, "*the final form of human government*" (*The End of History* 4). Non vogliamo fare dell'antidemocrazia salottiera. La democrazia parlamentare è la più tollerabile forma di esercizio del potere finora escogitata dall'Occidente, e non auspichiamo nessuna soluzione "forte" dei suoi problemi. Ma molti conflitti oggi in corso prenderebbero una piega diversa se si potesse accettare uno "scandaloso" pensiero: non è affatto detto che tutti i popoli e tutte le nazioni, "se solo potessero", si darebbero un ordinamento di tipo democratico-occidentale (con l'ovvio corollario che bisogna aiutarli a diventare democratici, che lo vogliano o no). Nel momento in cui potessero, vorrebbe dire che se lo sarebbero già dati, perché l'opzione democratica è già inclusa nella possibilità di una *scelta*. Nessuna potenza straniera *ordinò* agli ateniesi di instaurare la democrazia.

## 2. Lo strappo nella rete

Heidegger ci ha resi familiari con l'idea che dominio planetario della storia e dominio planetario della tecnica, in quanto manifestazioni dell'epoca della metafisica, siano la stessa cosa. Come la metafisica che, anche se superata, non scompare, ma anzi ritorna sotto forme diverse, così storia e tecnica non possono essere oltrepassate solo perché gli intellettuali portavoce di una comunità così hanno deciso (*Oltrepassamento della metafisica*, 46). In effetti, per evitare confusioni, il concetto di *limite della storia* ci sarebbe molto più utile che quello di fine. Il limite della storia, quel territorio intermedio che forse coincide con ciò

---

del secolo e nella vuota aula sepolcrale del continente, e tuttavia ne trae l'energia per una nuova libertà futura" (62-63).

<sup>4</sup> La democrazia nasce nel momento in cui gli ateniesi, con la Costituzione di Clistene, vengono divisi non più in *gènoi* ma in *dèmoi*, e l'appartenza al territorio prevale sulla concezione aristocratica e gentilizia della linea del sangue. Si veda Sini (*Il silenzio e la parola* 103), che commenta le conseguenze di tale decisione facendo largo uso delle tesi esposte in Montanari, *Il mito dell'autoctonia*.



che Gargani chiama l'altra storia, è concepibile in quanto limite impensato ma *costitutivo* della storia stessa. Il problema sta nel riconoscerlo e nel collocarlo. Il linguaggio del *Logos* pubblico non ha molte speranze di riuscire nell'impresa. D'altra parte, non esiste linguaggio privato (o *altra storia*) che non si infranga contro il Pubblico nel momento in cui cerca di dire e di dirsi. Ma questo infrangersi è uno dei compiti della poesia, e i suoi più memorabili naufragi sono proprio quelli in cui desiderio di voce privata e retorica del *Logos* pubblico si scontrano sulle rive del linguaggio.

Un simile incidente, profetico rispetto al dibattito attuale, è testimoniato da *La storia* di Eugenio Montale, inclusa in *Satura*:

La storia gratta il fondo  
come una rete a strascico  
con qualche strappo e più di un pesce sfugge.  
Qualche volta s'incontra l'ectoplasma  
d'uno scampato e non sembra particolarmente felice.  
Ignora di essere fuori, nessuno glie n'ha parlato.  
Gli altri, nel sacco, si credono  
più liberi di lui.

(*Tutte le poesie* 367)

La storia che qui Montale ridimensiona non si snoda "come una catena di anelli ininterrotta". In ogni caso, "molti anelli non tengono". Uscirne è possibile per caso, forse per miracolo. Ma non rende né più liberi né più felici. Libertà e felicità potrebbero nascere solo dalla consapevolezza che l'evento dell'oltrepassamento del limite è accaduto e accade. Ma tale consapevolezza non sarebbe ancora storica? In ogni caso, al personaggio di Montale essa manca, come gli manca qualunque memoria dell'evento dello scarto, del caso che lo mette al limite della rete; vale a dire, *tutto*. Il superamento del limite è necessariamente gratuito, un atto di misericordia o di condanna (non lo possiamo sapere) la cui luce ultravioletta non può essere percepita dal mortale che non saprà mai nemmeno di essere stato graziato o condannato.

Naturalmente, la gratuità di questo oltrepassamento lascia intatto il problema di fondo. È coesenziale della metafisica dell'era moderna (e della storia, che della metafisica è sorella) il fatto di dover "superare" i suoi limiti, di "oltrepassarsi" in orizzonti apparentemente sempre "più ampi". Metafisica e storia moderne condividono la nozione di progresso per cui il futuro confuterà inappellabilmente il passato, ponendosi ad un livello di consapevolezza ad esso "superiore". Nei manuali scolastici di stampo storicistico-idealista Hegel ha capito più di Kant perché è venuto "dopo" di lui.<sup>5</sup> Eppure constatiamo che il

<sup>5</sup> Molte angosce storiche e molti conflitti di periodizzazione verrebbero leniti se ci si ricordasse di sviluppare il concetto blochiano di "non-contemporaneità" in tutta la sua portata teorica. Anche se in maniera problematica e non esente da cadute, Ernst Bloch ha perlomeno cercato di

tema dell'oltrepassamento della metafisica (o, che è lo stesso, della fine della storia) diventa stranamente impellente proprio quando lo stesso pensiero metafisico si accorge che non ci sono più limiti da superare. Perché?

Pretendere di essere finalmente consapevoli che storia e metafisica hanno raggiunto il loro fine è ancora una conclusione storicistica. Quale altra autorità se non quella della storia ci potrebbe informare che siamo giunti al termine del percorso? Lo scampato di Montale non sa di essere tale perché la storia non ha parole per chi ne sta, impensabilmente, fuori. La si chiami dialettica o ermeneutica, in entrambi i casi è all'opera un progetto cumulativo per il quale la fine della metafisica o della storia non appare che un altro capitolo nella storia della metafisica e della storia stessa, diligentemente vergato dall'ultimo dei suoi soggetti.<sup>6</sup> Certo, si può "continuare a sognare sapendo di sognare", come propone Vattimo citando l'aforisma 54 della *Gaia scienza* (*Le avventure della differenza* 141-42), ma ciò non sarebbe assolutamente un passo avanti rispetto a chi sognava senza tale consapevolezza. Se fosse un progresso, lo sarebbe solo nei termini della classica autocoscienza che "sa" qualcosa in più che prima "non sapeva". Tale autocoscienza, nel sacco, si crederebbe quindi più libera, perché più consapevole, di chi ne è caduto fuori.<sup>7</sup>

Parecchie pagine di Vattimo lottano proprio intorno a questo problema: la nozione di "superamento" come possibilità di uscita dalla storia e dalla metafisica è già stata messa in crisi da Nietzsche, che ne ha svelato la parentela con quella stessa idea di progresso che la filosofia del superamento intenderebbe criticare. Il divenire come eterno ritorno dell'uguale è già la confutazione più radicale di ogni superamento. Coincidendo con il divenire, l'eterno ritorno non ne elimina affatto la storicità. L'essere si dà nella storia dell'essere, non in un altrove intemporale sospeso al di sopra del divenire. E, questo, Vattimo lo riconosce:

---

pensare la storia non come un unico flusso da cui non si può fuggire, ma come un insieme di correnti, ognuna delle quali crea e "temporalizza" la sua peculiare temporalità storica (Bloch; Bodei). Ad esempio, secondo Bloch la storia delle arti è *eccentrica* rispetto alla sua cronologia. Un autore non viene "dopo" un altro solo perché è nato dopo; può venire "prima" o "dopo" a seconda di quanto, nella sua opera, mostra l'avvicinarsi dell'essere umano al suo Sé. (Carrera, *La storia della musica*; Ernst Bloch).

<sup>6</sup> Derrida, dal canto suo, ha gettato abbondante acqua sul fuoco della "fine della filosofia", ricordando che anche l'apocalisse filosofica può ridursi a un argomento come un altro, che prenderà il suo posto su scaffali futuri (*Of an Apocalyptic Tone*). Borges, avendo affermato che i sistemi filosofici nascono come plausibili descrizioni del mondo e finiscono come capitoli nei manuali, forse acconsentirebbe. È la concezione *museale* della storia, come l'aveva già definita Nietzsche nella seconda *Considerazione inattuale*, e non dice nulla sul fatto che ciò che viene schedato e rubricato sia ancora vivo.

<sup>7</sup> Nell'aforisma citato, Nietzsche precisa di avere *scoperto* che il passato dell'umanità, tutto il passato, vive in lui; che questo è un sogno, e che deve continuare a sognarlo se non vuole perire, così come il sonnambulo deve continuare a sognare se non vuole cadere a terra. Il sogno di Nietzsche sarà l'incubo di Stephen Dedalus nello *Ulysses* finché non ritornerà assolutamente sogno nel *Finnegans Wake*, ma questa volta nella simultaneità di tutti i tempi.



La storia della metafisica è la storia dell'oblio dell'essere nella sua differenza dall'ente, dunque dell'essere come *Ereignis*; ma appare tale *solo* se guardata dalla dislocazione in cui ci colloca il *Ge-stell*.

(*Le avventure della differenza* 186)

Dove il *Ge-stell* è naturalmente l'im-posizione della tecnica sul mondo. E ancora:

Il mondo del *Ge-stell* non è soltanto il mondo della tecnica tutta dispiegata, della provocazione-produzione-assicurazione; ma è anche, inscindibilmente, il mondo della *Historie*, della storiografia come industriosa ricostruzione del passato, in cui l'industriosità storiografica finisce, con il suo eccesso, per liquidare ogni rapporto sacrale e gerarchico con questo passato stesso.

(*Le avventure della differenza* 194)

L'uomo della *Historie*, turista nel giardino della storia, come già lo descriveva Nietzsche nell'aforisma 223 della prima parte di *Umano, troppo umano*, è in realtà l'assassino della storia, esattamente come i "piccoli uomini" apparentemente così rispettosi di Dio sono gli assassini di Dio. L'aforisma 125 della *Gaia scienza*, in cui "l'uomo folle" annuncia che Dio è morto, potrebbe quasi essere reintitolato *La storia è morta*. Ma torniamo a Vattimo:

La a-storicità costitutiva del *Ge-stell*, intesa non solo come perdita delle radici ma anche nella sua portata ultrametafisica, come aspetto del preludio dell'*Ereignis*, impronta la rimemorazione a cui il *Ge-stell* ci avvia di una storicità o temporalità che si può definire "debole" o "depotenziata".

(*Le avventure della differenza* 198)

È quindi dalla riflessione sull'esaurirsi del modello moderno di storicità che nasce la teorizzazione vattimiana del "pensiero debole" come ultima spiaggia della metafisica, preludio a un *Ereignis*, a un "evento" desacralizzato e tuttavia annunciato in termini prudentemente messianici. Per strutturare tale pensiero rimemorante in senso debole, opposto ad ogni modello "forte", Vattimo deve però sbarazzarsi della categoria stessa di "superamento", ancora troppo "forte" e "moderna". Nelle *Avventure della differenza*, infatti, Vattimo fa notare come Heidegger, nel suo *Oltrepassamento della metafisica*, abbia accostato alla categoria di *Überwindung* (superamento) quella di *Verwindung*, termine che può essere tradotto come "remissione", come un "rimettersi" dalla, della e alla metafisica (*Le avventure della differenza* 174). In scritti successivi, come il decimo capitolo della *Fine della modernità*, il volume collettivo *Il pensiero debole*, il saggio *Verwindung: Nihilism and the Postmodern in Philosophy* e *La società trasparente*, Vattimo preferisce tradurre *Verwindung* con "distorsione", sostituendo, al superamento della metafisica e della storia, una loro progressiva

*secolarizzazione* (altra possibile traduzione di *Verwindung*), declinazione, riproposizione smagata, pietosa ed ironica insieme, di ciò che storia e metafisica sono state. È ancora, in un certo senso, il nietzschiano continuare a sognare sapendo che si sogna, dove però la necessità vitale del sogno di Nietzsche viene rimpiazzata da una convenzione culturale.

Ma rimane un residuo insanabile. Quella sensazione di *Götterdämmerung*, quel risuonare apocalittico che fa di *Überwindung der Metaphysik* una delle *pièces* più tragiche e disperate della prosa del Novecento, una delle poche, davvero, ad essere all'altezza dell'inferno da cui proviene, svaniscono completamente in questa interpretazione tutto sommato rassicurante. Una *Verwindung* così intesa perde tutta l'urgenza di cui il testo heideggeriano la carica. Dov'è l'esaurimento, dov'è la fine? Qual è stata l'esperienza di Heidegger, qual è la nostra? Non riusciamo più a vedere la differenza. Leggendo Heidegger dovremmo sempre ricordare da dove viene la sua voce. Il suo stile, la sua straordinaria retorica, possono rendere ciechi e sordi alla sua provenienza temporale, irrimediabilmente *storica*. È già accaduto che si leggessero Marx, Lenin e Mao in modo oracolare e divinatorio, per così dire senza mai guardarsi intorno, senza andare a prendere una boccata d'aria, come se parlassero sempre e solo per noi, qui ed ora, nell'esatto momento in cui avevamo aperto i loro testi. Si può fare lo stesso con Heidegger, anzi è stato già fatto. Heidegger è un pensatore, anzi è *il* pensatore, del Novecento come *tragedia*, e del nazismo come espressione di questa tragedia. *Überwindung der Metaphysik* non è un manuale per filosofie future. È un testo che, per rispetto ermeneutico, non possiamo leggere senza sentire il fragore dei bombardieri sopra la testa.

È storicismo il nostro? È rifiuto della testualità? La pratica della decostruzione ci ha abituato a ben altre alzate di spalle. Si tratta, in verità, di riflettere sullo strano paradosso per cui il tema della fine della storia si è affacciato alla cultura occidentale, dall'Europa agli Stati Uniti, proprio in momento in cui la sequenza di fatti significativi che tradizionalmente viene qualificata come storia ha accelerato i suoi ritmi e imposto come non mai la sua presenza. Gli anni in cui più si parla di fine della storia sono quelli in cui quando si apre il giornale la mattina bisogna pizzicarsi per credere a quello che si legge. *Il fatto è che è possibile speculare sulla fine della storia solo nel momento in cui non si può più teorizzare la sua fine reale.*

### 3. Esodo e Apocalisse

Spieghiamoci. Secondo Giacomo Marramao, le due concezioni storiografiche che si affrontano e si intrecciano lungo la storia dell'Occidente possono essere simbolizzate dalle figure del cerchio e della linea (*Idola of the Postmodern* 10). La concezione ciclica della storia, risalente a Platone, attraverso le *Storie* di Polibio giunge fino a Machiavelli e a Vico. Accanto a questa tradizione si



afferma in tutta la sua potenza narrativa l'*Exodus* biblico, nel quale la struttura lineare oppressione-ribellione-liberazione assume la forma archetipica che servirà da esempio a tutti i processi rivoluzionari. Ma la divisione fra cerchio e linea non è poi così netta: la sequenza che va dall'oppressione alla rivoluzione al contratto sociale al nuovo ordinamento sociale si insinua anche nello schema circolare, così come esiste una circolarità nell'avventura dell'*Exodus*: la promessa divina sta all'inizio come alla fine del viaggio nel deserto, in un movimento chiuso il cui perno non è né topologico né geografico, ma etico. In questo senso, ogni rivoluzione, ogni *apokatástasis*, mantiene il suo originario significato astronomico di "nuovo ordine" del cosmo insieme a quello etimologico di *restaurazione dello status quo ante* l'oppressione (*Idola of the Postmodern* 9-14).

Nel mondo attuale, linea (tendente al futuro) e cerchio (tendente alla ciclicità e alla ripetizione) si stanno intrecciando sempre di più. Nel "mondo amministrato" in senso weberiano gli atti risolutivi vengono sempre più sostituiti da effetti di cristallizzazione della temporalità lineare, e l'intreccio di finalità e controfinalità è ormai così forte da paralizzare qualsiasi soluzione "monoteista" del conflitto sociale (Marramao, *Idola of the Postmodern* 17). Ma l'infittirsi delle interrelazioni avviene a totale scapito della concretezza dei singoli soggetti sociali. Quando la progettazione del futuro si fa coazione, e non più promessa d'esperienza, la dimensione del futuro perde il suo fascino e la sua carica legittimante (*Minima temporalia* 109). La "cattiva infinità" lineare della società civile si sta curvando in circolo perché nessun progetto politico appare abbastanza forte da imporle una direzione. Proprio l'hegeliana contrapposizione di società civile e stato sembra così tenere la chiave della storia moderna. Hegel ha definitivamente secolarizzato sia la tradizione messianica dell'*Exodus* che la sua trasposizione neotestamentaria, incanalando la struttura caduta-rivelazione-apocalisse (schema che aveva già trovato la formulazione più estrema nelle eresie gnostiche) nella costruzione della sua dialettica.<sup>8</sup> Con Hegel, la storia non finisce nell'*apokatástasis*, bensì con la realizzazione dello Spirito Assoluto. Ma ciò non toglie apocalitticità alla storia perché, nella sua marcia verso l'Assoluto, la storia ha "senso", cioè direzione, solo perché un giorno *finirà*, perché anch'essa è un progetto destinato al suo peculiare essere-per-la-morte. Le rivoluzioni, come Benjamin e Bloch ricordano, non vogliono un infinito temporale davanti a sé: vogliono *fermare il tempo, far finire* la storia e creare *un tempo nuovo*. E nella misura in cui non pongono realmente fine alla vecchia storia, tutte le rivoluzioni finiscono come farse dell'apocalisse.

Ora, l'unica rivoluzione che non sia stata ancora sconfitta (se non lo sarà dal pianeta stesso) è quella industriale. Il capitalismo come organizzazione pratica del mondo della tecnica è l'unico progetto che sia ininterrottamente in corso da tre

<sup>8</sup> Lo schema Eden-caduta-redenzione, che si secolarizza gradualmente in un arco che va dalla Bibbia a Vico, trasformandosi poi nella nozione di progresso come redenzione dalla barbarie, è analizzato ampiamente in Sini (*Passare il segno*), dove viene definito "strategia psico-storica".

secoli a questa parte. Perché dunque, dai politologi statunitensi agli ermeneuti europei, si specula così volentieri sulla fine della storia? Il fatto è che, così come non si dà progetto senza finalità, non si dà storia senza risoluzione, senza *apokatástasis*. La cattiva infinità del sistema dei bisogni e del progetto planetario della tecnica hanno risucchiato in sé ogni teleologia. Essi sono la teleologia. Ma teleologia senza fine, perché senza fine e quindi essenzialmente vuoto è l'ideale del progresso. Poiché apparentemente tale progetto non ha più nemici in grado di contestarne l'ideologia, esso prosegue trionfale, spazzando dalla sua strada avversari occasionali che comunque cercano solo di affrettare i tempi della loro partecipazione al supposto banchetto universale. O, almeno, questo è ciò che l'Occidente pensa di loro.

Ma, in senso essenziale e non semplicemente evenemenziale, se ciò è vero, se le culture non occidentali e gli stati del "Sud del mondo" non hanno davvero nessun progetto alternativo al dominio della tecnica, questo significa allora che il progetto storico è *concluso, finito*. La sua morte non verrà per mano altrui, sta tutta nel suo dispiegamento. Non ci sarà più Occidente, quando (e se) tutto il mondo sarà Occidente. Non ci sarà più un capitalismo occidentale trionfante quando esso sarà stato assimilato e fatto proprio da altre culture. La storia nata con l'epoca moderna è finita *perché non avrà fine*, e perché si mischierà alle infinite tradizioni, più silenziose e forse più forti di essa, che la assorbiranno fingendo di sottomettersi. Come il cacciatore Gracco di Kafka, che vagava "nelle più basse regioni della morte" a causa di una deviazione (una distorsione?) della barca che avrebbe dovuto condurlo all'oltretomba, la storia finirà *senza poter morire*. Già finita, continuerà a vivere, a nutrire coscienza e memoria, libri, istituzioni e cattedre, mentre tutto il suo sapere si trasformerà in tradizione, ripensamento, *Andenken*, Biblioteca di Babele.

#### 4. Al di qua della porta

Anche se un superamento orizzontale (utopico, rivoluzionario) della storia sembra oggi impossibile, ciò non dice nulla su una eventuale via d'uscita "verticale". Mai realizzata nella storia, perché essa non potrebbe essere possibile secondo un *altro* tempo?

Tutte le tradizioni religiose e sapienziali, ha osservato Marco Guzzi, concedono la possibilità al singolo di "rinnovare in sé l'universo". (Tale *chance*, viene da notare, è stata negata all'uomo moderno proprio dal liberalismo e dal marxismo, per i quali *nulla salus extra historiam*). Il cristianesimo, attraverso il mistero dell'Incarnazione e la sua interpretazione paolina, riprende tali tradizioni, ma se ne distingue in quanto fa carico al singolo essere umano non solo della redenzione di sé, ma, nel nome di Cristo come Uomo universale, dell'intera creazione. Guzzi scrive:



Per il cristianesimo la svolta conclusiva della storia, la vera rivoluzione, è già avvenuta con la discesa di Gesù sulla terra e la remissione dei nostri peccati, la storia è cioè già finita. In tal senso ogni uomo può vivere già *qui*, attraverso la conversione e la continua riattualizzazione della fede, nel regno di Dio che, come insegna Gesù, è presente in mezzo a noi. La catastrofe rigenerativa diviene cioè individuale prima che storica.

(*La svolta* 187)

La possibilità analizzata da Guzzi è inscindibile dalla scelta della fede, non è solo il risultato di una deduzione teorica o di una lettura ermeneutica. È un salto che si lascia alle spalle i ponti filosofici. Ma non ne parleremmo in questa sede se la sua tesi non chiedesse di essere considerata anche da un punto di vista teoretico.

Certo, l'affermazione secondo la quale con il cristianesimo la storia è finita fa sorgere alcune questioni: non solo il cristianesimo condivide con la storia la "strategia psico-storica" Eden-caduta-redenzione, ma anzi tale strategia non sarebbe nemmeno divenuta dominante se il cristianesimo non l'avesse legittimata. E una simile legittimazione non è stato il prodotto di una "decisione" della teologia cristiana. La rivelazione, infatti, svela il senso della creazione proprio dandole un senso, un *telos*, una *storia*, producendo così lo spazio teorico in cui la teologia si situa. Poiché l'evento del Cristo è l'evento *storico* per eccellenza, la tesi di Guzzi è accettabile solo se la intendiamo nelle sue estreme conseguenze: con l'evento di Cristo diviene visibile il fine (e la fine) della storia, nella misura in cui, a partire da quell'evento, tutte le possibilità storiche sono già dispiagate.

Come è possibile, dunque, che sia lo stesso cristianesimo a permettere un'uscita dalla storia? L'argomentazione di Guzzi è che la storia, come tendenza dominante del destino occidentale, come *sguardo pubblico* (nel senso investigato da Sini e di cui abbiamo parlato in riferimento a Gargani), non esaurisce affatto i livelli di ek-sistenza dell'ente-essere umano. Si dà invece, e secondo Guzzi è lo stesso Heidegger a mostrarla, una "trascendenza costante dell'esserci rispetto alla storia manifestata" (*La svolta* 99). In base a questo sempre possibile autotrascendimento, l'essere umano non si identifica mai totalmente con la propria essenza, con la propria apertura epocale, e quindi con la propria "gettatezza" e progettualità. Si può, secondo Guzzi, negarsi, cioè negare il proprio progetto espansivo, invertire la rotta della propria tensione volitiva, penetrare nell'Aperto di ogni apertura differenziante "e così anticipare 'per sé' i tempi del compimento" (*La svolta* 98). La storia è "finita" non come successione di eventi ma, in senso epocale, perché è finita l'espansione "imperialista" dell'autocoscienza, è finito l'*io*, cioè il processo hegeliano che impone alla coscienza l'evidenza assoluta dello Spirito disvelato. A parere di Guzzi, l'*io*, ormai "del tutto formato e autocosciente", non può più espandersi in un progetto storico infinito. Una vera crescita di pensiero non sarà perciò che un Ritorno, nel senso di un andare oltre *riassumendosi in Sé* (*La svolta* 99). La fine della storia

non è un fatto storico. È invece il *compimento* della storia, oltre il quale essa può continuare, ma le sue opzioni sono esaurite.

Il progetto del Ritorno non è per Guzzi una decisione nel senso in cui questa categoria era stata indagata in *Sein und Zeit*. Non c'è atto di volontà che sani "il nostro differire da noi stessi" (*La svolta* 35). Il Ritorno appare più simile a quella *Gelassenheit* ipotizzata da Heidegger nei suoi scritti più tardi, un abbandonarsi alla corrente che congela l'io riportando al Sé.

[I]l pensiero della Revoca dell'Invio vanifica il compito che si proponeva *Sein und Zeit* di fondare una storicizzazione autentica dell'esserci, fondandola sulla sua continuità esistenziale, garantita a sua volta dalla decisione del Se-stesso che, decidendosi, si rendeva adeguatamente disposto a intervenire in modo creativo nel mondanamente storico. . . . Ed infatti negli anni successivi a *Sein und Zeit* il compito che si profilò non fu più quello di fondare una storia autentica; ma di distruggere storiograficamente, e cioè delineando una storia unitaria dell'essere, i fondamenti concettuali della storia stessa come ciclo epocale del differimento giunto alla propria fine. . . .

(*La svolta* 97)

Il tentativo di Guzzi sta nel proposito di ridare dignità di pensiero a ciò che tutta l'attuale ermeneutica ritiene inattuabile per principio, cioè che sia possibile lasciarsi alle spalle la barriera di divieti che la filosofia della fine pone intorno a sé, impegnata com'è a ripetere che dalla fine non si esce. In senso più strettamente ontologico, ci sembra che il problema sia quello di riconsiderare la categoria del *possibile* come *possibile ancora e sempre*, lasciata intatta, perché troppo rischiosa, da tutte le canzoni della disperazione e dalle enciclopedie del postmoderno. Il tempo cairologico di Benjamin e il *Novum* di Bloch si riaffacciano alla mente, non come ipotesi messianiche e rivoluzionarie abbondantemente fallite, bensì come legittime ribellioni contro la dittatura del tempo storico, come affermazioni di difficile trascendentalità dell'esserci rispetto alla propria gettatezza, e di lotta con quest'ultima.

Il parto è prematuro  
sempre.  
Il figlio non è mai voluto  
come il risveglio  
viene.

(Guzzi, *Il giorno* 67)

Interpretiamo: la svolta non è prevedibile, non è collocabile in una successione lineare. Così, in una poesia dello stesso Guzzi, parla una figura femminile che poi candidamente ammette: "Non sono vergine, ma posso riprovare" (*Il giorno* 68). E il sapere di non essere vergini (detto altrimenti: di essere in una situazione "gettata") è tutto ciò che si può "oggettivamente" sapere. Il rivolgimento



invocato da Guzzi è esistenziale prima che culturale. A noi qui importa indagarne la possibilità teorica. Certo, essa è *sempre aperta*. Ma la modalità di questa apertura è peculiare. Proprio il suo essere-sempre-aperta ricorda irresistibilmente la situazione della porta della Legge davanti al contadino nell'apologo di Kafka. Il contadino non la oltrepassa perché ritiene che gli sia vietato. Solo quando è troppo tardi apprende che la porta era destinata a lui. Ma, appunto, ciò che gli era destinato era l'apertura della porta, e non l'oltrepassamento. Il rivolgimento (il passaggio) può avvenire *ogni* momento, ma non in un *determinato* momento incluso in una successione, perché la sua promessa e la sua realtà stanno tutte nella sua sempre intatta possibilità. Proprio perché il passaggio è sempre possibile, da sempre e per sempre destinato alla sua possibilità, non è attuabile in una temporalità lineare. Se il contadino passasse, empiricamente, la porta, che ne sarebbe di quel "sempre" di cui la porta è fatta, della sua pura possibilità? La Legge al di là della porta non è attingibile oltrepassando la porta perché tale oltrepassamento appartenerrebbe ancora ad una temporalità "storica". Ma il tempo della porta, della Legge, se si vuole della Rivelazione, è *un altro tempo*, il tempo del *sempre*, non nel senso dell'eterno, bensì di quell'istante inenarrabile che non fa parte di nessuna successione — meglio, che nessuna successione può incorporare e narrare. La porta è oltrepassabile, viene da dire con Bloch, nell'"oscurità dell'istante vissuto", nella differenza insormontabile tra il vissuto e la coscienza, o, in termini heideggeriani, nella differenza tra la gettatezza e la sua interpretazione. *Né ora né mai*, dice il guardiano, perché nemmeno l'ora e il mai sono il *sempre*, quell'istante unico e possibile, non dicibile in un tempo fatto di *ora, e ora, e ora*.

Che rapporto c'è tra il rivolgimento verticale dell'epocalità, che Guzzi rivendica invece come *realmente* effettuabile, e la pura, assoluta *dynamis* della situazione della porta? Non si tratta solo di un fatto di fede. Entrambe sono modalità di esperienza alternative al tempo storico. Sia che la *via* del Ritorno sia stata imboccata, sia che la *vita* venga spesa nell'attesa dell'ingresso nella Legge, le due eventualità ci insegnano, con buona pace delle ambascie della postmodernità, la crescente irrilevanza della nozione di *oltrepassamento* — non importa se inteso nel senso ancora lineare di superamento, o interpretato come distorsione. Il Ritorno o il Passaggio *possono* avvenire, ma non come fatti storici. Poiché la porta è già aperta, e lo splendore della Legge ne promana, non c'è nessun bisogno di affannarsi a *oltrepassarla*, per *averla già passata*. Infatti, se già fossimo col Padre nella pienezza della festa, che ne sarebbe della speranza? Ciò che dona la certezza toglie la speranza. Così Kafka nei *Diari*. Ma l'attimo in cui il ritorno inizia, o l'attimo in cui il contadino *potrebbe* varcare la porta, sono *inenarrabili e certi*. Appartengono a quella totalità dei tempi in cui il ritorno è già da sempre iniziato, e la porta già da sempre varcata. Come ha scritto Massimo Cacciari:

Ciò che davvero "anticipa" il tempo della redenzione non è che la forza con cui questa

creatura sa "credere" all'antinomia — non oscurarla, non rimuoverla, non consolarsene, *volere* che così sia.

(*Icone della legge* 40).<sup>9</sup>

Resta una questione, e non delle meno impegnative. Il ritorno al Sé, o la visione dello splendore della Legge, proprio in quanto alternativi alla storia, sono in grado di incidere efficacemente sulla legittimità, o la crisi, dello sguardo storico? Sono solo percorsi alternativi o anche proposte per la risoluzione della corrente malattia delle anime? Guzzi ha cercato di abbozzare una risposta nella sua introduzione a sei colloqui con varie personalità della cultura e del pensiero:

[I] Rivolgimenti in corso stanno travolgendo ogni forma di conoscenza, di autorità istituita, e di progettazione storico-politica che non si radichi nell'incarnazione diretta, nella sperimentazione esistenziale e nella testimonianza personale. . . . Non si capisce il Rivolgimento come se fosse un oggetto esterno da indagare; lo si *patisce* come una passione d'amore. . . . L'unica Sapienza della Svolta, immersa a capofitto nel suo moto di Rivolgimento, è la Sapienza dell'Incarnazione.

(*Rivolgimenti* 9-10)

Che ci si accordi o meno ad una disponibilità religiosa, resta indiscutibile che la svolta è il momento in cui "ci si incarna", in cui il soggetto conoscitivo si fa soggetto testimoniante, o in cui, per parafrasare Gregory Bateson, si smette di essere colti e si inizia a diventare saggi. Detto questo, non sappiamo ancora nulla sul rapporto pratico tra questa coscienza incarnata e i problemi posti dalla svolta della storia. Qual è il rapporto tra le istituzioni e le nuove forme di rappresentanza dei soggetti sociali? In che misura la rappresentatività democratica è adeguata e sufficiente a rispondere alla dispersione della soggettività e a quella sua reazione speculare — vero ritorno del rimosso della storia moderna — che è la risorgenza dei conflitti etnici? Quali altre forme di rappresentatività sono pensabili? Eppure, anche se questi sono i problemi più urgenti da affrontare, le riflessioni sulle dimensioni altre rispetto alla temporalità storica non sono affatto inessenziali. Esse ci ricordano che l'eccessiva enfasi posta sul senso storico come

<sup>9</sup> Ci siamo qui basati, prendendoci varie libertà, sull'interpretazione della Parabola della Legge di Kafka in Cacciari (*Icone della legge* 66-78). È di Cacciari, anche, l'insistenza sulla distinzione tra *via* (cristiana) e *vita* (ebraica) e sulla categoria del possibile, dimensione decisiva dell'*esserci*, del *Dasein*, come terreno di scontro tra Rosenzweig e Heidegger (36). E che la porta sia aperta, si dice a pagina 73, irrealizza "tutta la nostra logica dell'oltrepassamento". Il problema della temporalità non storica è ripreso e ampliato in Cacciari, *Dell'inizio*. A Heidegger (*Fenomenologia e teologia*) e a Cacciari (*Die Christenheit oder Europa*) rimandiamo per una discussione sul rapporto "hegeliano" tra cristianesimo e storia. È ovvia la differenza di impostazione tra Cacciari e Guzzi: dove il primo si ferma sulla porta della rivelazione, il secondo vi entra deciso. Ma come Guzzi intende ancora legittimare filosoficamente (perlomeno in *La svolta*) la sua scelta post-filosofica, così Cacciari non può trattenersi dal guardare al di là di quella soglia che vuole proibirsi.



unica saggezza dell'umanità non è che una delle molte maschere del nichilismo. Già Nietzsche lo aveva anticipato:

Immaginate l'esempio estremo, un uomo che non possedesse punto la forza di dimenticare, che fosse condannato a vedere dappertutto un divenire; un uomo simile non crederebbe più a sé, vedrebbe scorrere l'una dall'altra tutte le cose in punti mossi e si perderebbe in questo fiume del divenire: alla fine, da vero discepolo di Eraclito, quasi non oserebbe più alzare il dito. . . . Un uomo che volesse sentire sempre e solo storicamente, sarebbe simile a colui che venisse costretto ad astenersi dal sonno. . . .

(Sull'utilità 264)

È vero che quando scrisse queste parole Nietzsche aveva in mente la "distorsione" della storia in senso scientifico operata dalla storiografia ottocentesca. Ma, anche nella mutata situazione odierna, in cui le considerazioni di Nietzsche sono divenute infine "attuali", lasciare una "porta aperta" su dimensioni non storiche è fondamentale anche e soprattutto per mantenere un atteggiamento di salubre equilibrio rispetto alla vita. Ancora Nietzsche:

Chi non sa mettersi a sedere sulla soglia dell'attimo dimenticando tutte le cose passate, chi non è capace di star ritto su un punto senza vertigini e paura come una dea della vittoria, non saprà mai che cosa sia la felicità, e ancor peggio, non farà mai alcunché che renda felici gli altri.

(Sull'utilità 264)

University of Houston

### Opere citate

- Agamben Giorgio, *Infanzia e storia*, Torino, Einaudi, 1978.
- Benjamin Walter, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. it. di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962. (*Über den Begriff der Geschichte*, in *Gesammelte Schriften* I, 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.)
- Bloch Ernst, *Spirito dell'utopia*, nuova edizione rielaborata della seconda stesura del 1923, a c. di Vera Bertolino e Francesco Coppelotti, Firenze, La Nuova Italia, 1980. (*Geist der Utopie. Gesamtausgabe*, vol. I, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.)
- Bodei Remo, *Multiversum. Tempo e storia in Ernst Bloch*, Napoli, Bibliopolis, 1979.
- Bocchi Gianluca e Ceruti Mauro, *La cultura degli anni ottanta: dalla fine della storia all'ecologia della storia*, "Oikos" 1 (1990), 39-69.
- Cacciari Massimo, *Die Christenheit oder Europa*, "Nuova Corrente" 76-77 (1978), 216-41.
- , *Icone della Legge*, Milano, Adelphi, 1985.

- \_\_\_\_\_, *Dell'inizio*, Milano, Adelphi, 1990.
- Carrera Alessandro, *La storia della musica secondo Ernst Bloch*, "I quaderni della Civica Scuola di Musica", Comune di Milano, 7 (gennaio 1983), 36-44.
- \_\_\_\_\_, *Ernst Bloch. La musica come tempo dell'istante*, "Kemi-Hathor", Milano, Edizioni Riza, 3.8 (febbraio 1984), 29-33.
- \_\_\_\_\_, *What Happened to Being? On Hermeneutics and Unlimited Semiosis in Carlo Sini and Gianni Vattimo*, "RLA Romance Languages Annual 1989", vol. 1, a c. di Ben Lawton e Anthony J. Tamburri, West Lafayette, Indiana, Purdue Research Foundation, 1990, 94-97.
- \_\_\_\_\_, *Le ceneri della storia. Pasolini, Morante, Zanzotto*, "RLA Romance Languages Annual 1990", vol. 2, a c. di Charles Ganelin e Anthony J. Tamburri, West Lafayette, Indiana, Purdue Research Foundation, 1991, 213-18.
- \_\_\_\_\_, *Consequences of Unlimited Semiosis. Metaphysics of Sign and Semiotical Hermeneutics in Carlo Sini's Thought* (di prossima uscita in "Continental Philosophy", vol. 6).
- Derrida Jacques, *Of an Apocalyptic Tone Recently Adopted in Philosophy*, trad. ingl. di John P. Leavey, "Oxford Literary Review" 6.2 (1984), 3-37.
- Fukuyama Francis, *The End of History?*, "The National Interest" 16 (Summer 1989), 3-18.
- Gargani Aldo G., *L'altra storia*, in *Filosofia '88*, a c. di Gianni Vattimo, Roma, Laterza, 1989, 67-79.
- \_\_\_\_\_, *L'altra storia*, Milano, Il Saggiatore, 1990.
- Guzzi Marco, *La fine della storia e la via del ritorno*, in *L'uomo, un segno*, Roma, vol. 5, 1, 1982, 109-43.
- \_\_\_\_\_, *La svolta. La fine della storia e la via del ritorno*, Milano, Jaca Book, 1986.
- \_\_\_\_\_, *Il giorno*, Milano, Scheiwiller, 1988.
- \_\_\_\_\_, *Rivolgimenti. Dialoghi di fine millennio*. Genova, Marietti, 1990.
- Handke Peter, *Storia con bambina*, trad. it. di Rolando Zorzi, Milano, Garzanti, 1982. (*Kindergeschichte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.)
- Heidegger Martin, *Fenomenologia e teologia*, in *Segnavia*, trad. it. di Franco Volpi, Milano, Adelphi, 1987, 3-34. (*Phänomenologie und Theologie*, in *Wegmarken*, Frankfurt am Main: Klostermann, 1976.)
- \_\_\_\_\_, *Oltrepassamento della metafisica*, in *Saggi e discorsi*, trad. it. di Gianni Vattimo, Milano, Mursia, 1976. (*Überwindung der Metaphysik*, in *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen: Neske, 1954.)
- Kafka Franz, *Tutti i racconti*, a c. di Ervino Pocar, Milano, Mondadori, 1970, 1976<sup>2</sup>.
- \_\_\_\_\_, *Confessioni e diari*, a c. di Ervino Pocar, Milano, Mondadori, 1972, 1981<sup>3</sup>.
- Levi Primo, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 1986.
- Marramao Giacomo, *'Idola' of the Postmodern. Untopical Considerations on the End (and the Principle) of History*, trad. di Paul J. Thibault, "Differentia" 3-4 (Spring/Autumn 1989), 7-24. (*Idola del postmoderno. Atopiche considerazioni sulla fine [e il principio] della storia*, in *Filosofia '87*, a c. di Gianni Vattimo, Roma, Laterza, 1988.)
- \_\_\_\_\_, *Minima temporalia. Tempo spazio esperienza*, Milano, Il Saggiatore, 1990.
- Montale Eugenio, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1977.
- Montanari Enrico, *Il mito dell'autoctonia. Linee di una dinamica mitico-politica*



ateniese, Roma, Agra, 1979.

Nietzsche Friedrich, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita. Considerazioni inattuali, II*, trad. it. di Sossio Giametta, *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. III, tomo I, Milano, Adelphi, 1972, 257-355.

Sini Carlo, *Semiotica e filosofia*, Bologna, Il Mulino, 1978.

\_\_\_\_\_, *Passare il segno. Semiotica, cosmologia, tecnica*, Milano, Il Saggiatore, 1981.

\_\_\_\_\_, *Immagini di verità. Dal segno al simbolo*, Milano, Spirali, 1985.

\_\_\_\_\_, *Il silenzio e la parola. Luoghi e confini del sapere per un uomo planetario*, Genova, Marietti, 1989.

\_\_\_\_\_, *I segni dell'anima. Saggio sull'immagine*, Roma, Laterza, 1989.

Vattimo Gianni, *Le avventure della differenza*. Milano, Garzanti, 1980.

\_\_\_\_\_, *Dialettica, differenza, pensiero debole*, in *Il pensiero debole*, a c. di Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti, Milano, Feltrinelli, 1983.

\_\_\_\_\_, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985.

\_\_\_\_\_, "'Verwindung', Nihilism and the Postmodern in Philosophy, "SubStance" 53, vol. 16.2 (1987), 7-17.

\_\_\_\_\_, *La società trasparente*, Milano, Garzanti, 1989.

Zanzotto Andrea, *Poesie (1938-1972)*, a c. di Stefano Agosti, Milano, Mondadori, 1973.

## Weak Thought and Strong Ethics: The "Postmodern" and Feminist Theory in Italy

---

### I. Transnationalism and Italy

Whether there exists a relation between the political-economic transformation of late twentieth-century capitalism and the myriad of cultural phenomena accompanying that transformation — including what has been called the "postmodern" in literature, the arts, and some of the human sciences — is no longer a question.<sup>1</sup> What is more difficult to assess is the nature of that relation. I have no intention here of presenting such an assessment; rather, what I would like to explore is the need for critically and rigorously exploring such relations. A reader may be quick to point out that ever since the 1979 publication of Jean-François Lyotard's *La Condition postmoderne*, the nature of these relations — namely, the interdependencies between economics, society, and culture — have, as far as contemporary times are concerned, been settled. After all, Lyotard had engaged in a brilliant discussion of the heterogeneity of language-games underlying authorial decision making and legitimation in late capitalism, whether one is dealing with the sphere of social action or the production of knowledge, with the social sciences or the natural sciences, with ethics or epistemology. That heterogeneity imparts in Lyotard's account a strong sense of the unrepresentability of all states of affairs (81). In the foundational metaphor of unrepresentability, the political and the communicative practices amalgamate with the scientific and the production of knowledge. The arbitrariness of language-games does not subvert but legitimates the totality of the administered society. Innumerable language games and combinations, obeying different rules, infinitesimally expand under the impact of ever increasing machine languages, the matrices of game theory, new systems of notation for non-denotative forms of logic, thus colonizing the "suburbs of our languages" in which we live.<sup>2</sup> With the exception of a few vestiges, heterotopias, who opt for regional resistances to

---

<sup>1</sup> "As far as 'postmodern' is concerned, I would like to keep it always in quotation marks: 'postmodern,' since I do not believe that such a term captures the very complex transformations going on. I can perceive of postmodernism in the arts and architecture quite clearly, yet in other areas I do not see it at all: was the bombing of Iraq, where perhaps as many as 200,000 Iraqis were killed, postmodern?" (from a letter, dated October 2, 1991, by Renate Holub to the editor).

<sup>2</sup> I have profited immensely from Robert C. Holub's discussion of Lyotard's concept of postmodernity in relation to Habermas and other twentieth-century theorists of communicative practices (*Habermas*, especially 133-81).



this process of totalization, the majority of the global communities are increasingly subjected to the domination communicatively inscribed in all social practices. As in Adorno's political program, it is the aesthete, the avant-garde and the artistic experiment, the extraordinary and not the ordinary that are capable of eluding the processes of reification in the structures of what he calls postindustrial age and what others call late capitalist age.

Lyotard's narrative is highly interesting and highly influential, yet it is but one narrative among many. There are many other stories which have been told. I would like to briefly focus on David Harvey's, who in his 1989 *The Condition of Postmodernity*, relies not so much on the conditions for and the consequences of the production of linguistic systems and signs, and on the life-world of the communication or information society, but more on the conditions for the production of commodities, which we continue to buy and consume, as societies enter the age of information technology. Harvey shares Lyotard's observations on the increasing control in the production of information and knowledge, that is, a transnationalization of power. Yet Harvey does not lose sight of those processes of material production and their organization and of the ways in which late capitalism continues to secure, by utilizing the enabling powers of information technology, the principle on which capitalism relies: the principle of profit. What is fascinating in Harvey's story is his delineation of late capitalism's march from the organization of commodity production based on Fordism to commodity production based on the principle of flexible accumulation, where both capital and production are transnationalized. Capital itself, with its monetary sources, is concentrated in the hands of a transnational banking conglomerate, actually a conglomerate of Western and Japanese banks, which control commodity production and the technology and information necessary for profitable production of commodities. Commodity production itself is transnationalized in the sense that ever smaller parts of a product are produced in global shops and factories, a practice called out-sourcing, where the cheaper conditions of labor secure higher profits. The application of information technology enables the flexibility in out-sourcing: wherever and however a part can be produced more profitably, it will be produced. Flexible accumulation and out-sourcing have their social prize. It often leads to the de-industrialization of some regions and the industrializations of others, to de-skilling in labor practices, to the social destruction of communities, and to the ecological destruction of our surroundings.

What Harvey points out is that this inexorable march towards transnationalization of capital has been accompanied by the creation of an international culture, a kind of a complex internationalism in the sphere of banking and other service institutions. Harvey also points out that the radical transformations taking place in the sphere of production have effected the social and cultural realms, which seem to be increasingly colonized by phenomena accompanying that transformation. In this scenario, the logic underlying the

production of contemporary culture — largely characterized by responses to the hitherto unknown experiences of the compression of space and time and which is often described as postmodernism, mimics the conditions of flexible accumulation. The culture of what is commonly called postmodernism becomes the “mirror of mirrors” (336). Thus the emphasis on ephemerality, collage, fragmentation, and dispersal in contemporary philosophical and social thought, in research programs, in architectural design, in literature and aesthetics stand in no arbitrary relation to the processes and structures ordering contemporary global commodity production in the era of flexible accumulation. In other words, whereas the abandonment of teleological thinking, notions of authority, agency and a responsible subject, causality, goals, centers, and whatever else makes up the “postmodern” account of the preceding and perishing style of the “modern” was seen by Lyotard not as a natural by-product of late capitalist society but as a positive reaction to the ubiquitous domination ushered in by the postindustrial information society (in so far as the aesthete or a select group can activate, heterotopically, the subversive powers of the fragmentary, the ephemeral, the dispersed, the heterogeneous), for Harvey the embracing of the fragmentary, the dispersed, the heterogeneous is not a subversive political principle but potentially a conservative one which denies the complexity of the world.<sup>3</sup> My sense is that both narratives of the structure of our contemporary life world are extraordinarily useful for a critical dialogue on the cultural dimensions of contemporary society, which in the opinion of some is based on a *mode of information*, and in the opinion of others on the *mode of production*, to use a term coined by Mark Poster. That critical dialogue cannot, however minimally, with any rigor take place here. Nonetheless, it is by relying on the juxtaposition of Lyotard’s and Harvey’s respective positions on the complexity of our era, commonly called the “postmodern,” that I can methodologically stake out a few problems which I would like to explore against the backdrop of contemporary Italian philosophical culture.

It takes no expert in political economy, international relations, or corporate law to state that Italian society and culture take part in the transformation of the global economy moving from Fordism to flexible accumulation, and from a national economy to the transnationalization of capital. No great expertise is needed, I am afraid, when it comes to reading comparative statistics which assess the itinerary of a nation’s international economic clout.<sup>4</sup> If, as Lyotard and

<sup>3</sup> “Postmodernism has come of age in the midst of this climate of voodoo economics, of political image construction and deployment, and of new social class formation. . . . A rhetoric that justifies homelessness, unemployment, increasing impoverishment, disempowerment, and the like by appeal to supposedly traditional values of self-reliance and entrepreneurialism will just as freely laud the shift from ethics to aesthetics as its dominant value system” (Harvey 336).

<sup>4</sup> Harvey (157) reproduces OECD Labour Force statistics which indicate how in Italy, as in most leading capitalist nations, the service sector, typically tied to transnational transactions — finance, insurance, real estate — had already increased by 1981 to 49.2% of the labour force,



Harvey propose, many of the corporate, legal, and political institutions of western nations are engaged in and facilitate that apparently inexorable global march towards transnationalization of capital (Harvey) or in that equally inexorable global march towards a transnationally administered information society (Lyotard); and if, as Lyotard and Harvey further propose, the conditions of possibility of the predominant mode of organization and transformation of contemporary society — commodity production based on flexible accumulation in Harvey's story, and information production based on heterogeneous language games contained in the self-regulated systems of their rules in Lyotard's story — hegemonically engulf the very social structure of contemporary society including its production of culture and knowledge, what are then the ways in which Italian theory responds to the challenges posed by transnationalism? Or, to put it more clearly, although surely more reductively: In which ways does the most advanced consciousness, the avant-garde, of Italian theoretical culture respond to the social and cultural challenges of a phenomenon that transcends national boundaries?

What one should bear in mind is that in the wake of the geopolitical hegemony of Fordism — since World War II — many a culture witnessed not an integration into the emancipated western communities freed of want but rather the destruction of local cultures. What one should further bear in mind is that in the wake of the recent adventures of global economics — since the early seventies — moving from the crises of Fordism to flexible accumulation, and, empowered by the newly found capacities of information technology in processes of production and distribution, many more local cultures witness not a validation of their specificity but a legitimation of their destruction. Surely, Italy, as an economic system, takes part in the march of capitals towards hegemonic transnationalization. And as an institutional system, it takes part in the increasing transnational bureaucratization of its public spheres. But what about the social and, in particular, the cultural in contemporary Italy? Does the cultural follow the logics of hegemonic transnationalism, does it precipitate it, resist it, or bypass it? If Niklas Luhman has a say, then Weber's dictum of the "Entzauberung der Welt," of the inexorable rationalization of the structures of our life world, have intruded since the beginning of modernity into the cultural worlds as well, thus colonizing and codifying the most private of our private spheres: the original scenes of creativity and love.<sup>5</sup> At this point, I would prefer to think, against Luhman, that the most advanced Italian philosophical culture entertains the possibility, theorized by Lyotard, that some cultural forces from

---

superseding agriculture (13.4 %) and industry (37.5 %). Compare with Germany or the United States: in Germany agriculture is 5.9%, industry is 44.1%, and service is 49.9%; in the U.S.A. agriculture is 3.5%, industry is 30.1%, and service is 66.4%.

<sup>5</sup> See his *Liebe als Passion* and the commentaries by Hartmann Tyrell and Karl-Heinrich Bette in *Theorie als Passion* ( 570-629).

within the complexity of a differentiated system are capable of subverting the apparent self-regularity of complex systems. Whether the subversion of some of these Italian cultural forces are capable of going further and intervene in transcultural processes, divert their direction, affect a change in the philosophical languages being deployed, is a different question. There have been some developments in Italian philosophical culture, from within the institutions of "weak thought" and "feminist theory," which seem indeed to have a certain potential to disrupt, from the margins of transcultural hegemony, the ease with which the transnationalization of the economies hegemonizes the transnationalization of cultures. Whether it will lead to much at all is an open question. Yet it is worth telling one version of its story.

## II. Transculturalism and Weak Thought

If one were to make a rough draft of the trajectory of the Italian philosophical communities in the twentieth century, the graph would look something like this: from Croce's idealism to Paci's phenomenological existentialism, and from there to the adaptation of marxist philosophy, in particular of the neo-marxism of the Frankfurt school, finally to the crisis of marxism and dialectical thought in general in the late seventies, a crisis which marks the beginnings of the "pensiero debole" or "weak thought." The historical logic of this Italian way of philosophizing is then surely quite different from the American, where analytical philosophy has managed — in spite of Richard Rorty and the many monumental critiques of philosophers of science, on the one hand, and the expeditiously organized translations from French deconstruction, new-historicism, and other "postmodern" philosophical systems on the other hand — to hold onto an unprecedented monopoly in the philosophical state of the arts.<sup>6</sup> While the predominant metaphors and rhetorical figures of modern Italian philosophy and the course they have chosen display few affinities with U.S. American hegemonic philosophy, they have more in common — so it appears — with the general trajectory of twentieth-century French and German philosophy. In France one can trace a movement from phenomenology and existentialism to marxism (Althusser), and from there to a crisis of marxism, which ushers in the "postmodern" systems as we know them of Lyotard, Deleuze, Baudrillard, Derrida, Foucault, Lacan and many others. In Germany, the

---

<sup>6</sup> The Italian philosophical culture has produced analytic philosophers as well, yet it is interesting to note that some of the analytic philosophers, such as Aldo Gargani, no longer work in that mode. While Gargani in part introduced Wittgenstein to the Italian philosophical discourse, he has also left Wittgensteinian theoretical models behind when he experiments with new modes of a minimalist epistemology. See his *Lo stupore e il caso*, as well as his *La frase infinita*.



graph moves from existentialism to the marxism of the Frankfurt School. However, the crisis of marxism, which also occurs there, does not lead, as in France, to a "postmodern" radical calling into question of western metaphysics and traditional ways of systematizing knowledge, but rather to two forms of non-"postmodern" systems: the projects of Habermas and Luhman respectively. As I intimated a few moments ago in using the term "postmodern systems," I should also add that both the German and the French philosophy constitute complex responses to, or commentaries on, the order of late twentieth-century things. Thus I consider a system not only German philosophy, in so far as Habermas's and Luhman's research programs superbly lend themselves to such a description. I also consider a system what is put forth by French "postmodern" thought, all claims to unsystematicity to the contrary. A set of hegemonic metaphors and of persuasive strategies, both positively and negatively deployed, autarchically reign in both. So, drafting the adventures of twentieth-century Italian philosophy suggests a set of conceptual and rhetorical figures which are contractable, to some extent, on a line which moves from idealism to phenomenology and hermeneutics, from there to neo-marxism, and ultimately to the crisis of reason and to the "pensiero debole," which can be viewed as a reinvestment in or return to phenomenological hermeneutics. This is certainly the impression one gathers when studying one of the most eminent intellectual journals in Italy, *Aut-Aut*. Yet we could see these philosophical events from a different angle and order them along different lines. After all, what we select from a codification or a canon, or the way we construct new codifications, center around metaphors of our liking. Something gets always lost. We could look at modern Italian intellectual history as a continuous history of complex dialogues and perhaps even dialectical encounters; accordingly, there is not only Croce, Paci, marxism, its crisis, and "weak thought," but Croce and Gramsci, with Spaventa and Labriola closely placed behind these two, and Paci, and his phenomenology, in relation to neo-marxism and neo-positivism, and neo-marxism in its relation to hermeneutics, semiotics, and communication theory. This historiographical sketch has the advantage of being able to incorporate many of the forceful as well as original voices of the Italian scene, which, albeit often working in fields which are not philosophical in the narrow sense, nonetheless bespeak a powerful philosophy. I am not only thinking of Remo Bodei and his interests in psychoanalysis, but also of Norberto Bobbio in political history, of Giacomo Marramao and Enrico Rusconi, theorists of the political, as well as of the critical psychiatrist Franco Basaglia and the neo-positivist Galvano Della Volpe.

In the codification proposed here it is more difficult to maintain the historical necessity of a philosophical and metaphysical crisis in the late seventies, which is a crisis of hegelianism and marxism, or at least it is more difficult to accord that crisis an unprecedented or foundational status in the history of twentieth-century ideas. Similar to Harvey's assessment of the condition of postmodernity, the crisis can be studied as one of many phenomena,

which are perhaps not as readily available to purview than the philosophical crisis itself. Yet no matter how we prefer to codify it, one would find it difficult to separate the advent of "weak thought" from both sketches. In fact, "weak thought" is located somewhere between a radical Heideggerianizing postmodernism in the humanities, on the one hand, and a critical discourse in the social sciences, on the other hand. There are probably many more possible ways of orchestrating a meaningful purview of Italian contemporary philosophy.<sup>7</sup> Yet, however we maneuver such orchestrations, contemporary Italian philosophy has closer affinities with Germany and France, that is, with continental philosophy, than with the United States and Britain.

When we compare the Italian response to or comment on the late twentieth-century order of things with the responses put forth by French and German philosophical cultures, it is not difficult to notice that French "postmodernity" and German "modernity" (to operate with the "appropriate" terminology) have been treated to a much larger reception by the transnational theoretical communities than Italy's weak thought in particular and Italian philosophical culture in general. With this I state nothing new. Giovanna Borradori, as many other historiographers of Italian theory, has addressed this issue recently in her introduction to *Recoding Metaphysics: The New Italian Philosophy*.<sup>8</sup> She cites a variety of reasons which might be accountable for the lack of a wide-spread reception of Italian philosophical culture: the advent of Italian fascism, which did not lend itself to a diffusion of Italian culture; the peculiar status of Italian as a language, when compared to French, in the international community. And the "loss of historical perspectives and the consequent impossibility of reconstructing the internal horizons of referents in which the discourse of contemporary Italian philosophy takes place" (2). Her analysis requires our attention. What we could add, however, is that some Italian theorists function within internal as well as external horizons of referents. While philosophical language is tied to its metaphors and rhetoric of a national tradition, it is also tied, to various degrees, to the metaphors of transnational rhetorical formations. Gianni Vattimo is in this respect a fascinating case in point. He has managed to go national and transnational at once. We might even contend that he tried very hard to transnationalize the Italian philosophical business. Why then, we might ask, is his success on the transnational stage not comparable to that of the French poststructuralists, or to that of the German systematizers?

After all, we might argue that his theory, his version of the "pensiero debole," which he co-authored next to Pier Aldo Rovatti, Gianni Carchia,

---

<sup>7</sup> See, for instance, Carravetta, "Repositioning Interpretive Discourse."

<sup>8</sup> For Borradori see her "Introduction: Recoding Metaphysics," which is a wonderful invitation to survey contemporary Italian philosophy. For a survey that offers a broader spectrum, see the various issues of *Differentia*. As far as the marginalization of things Italian is concerned when it comes to a different discourse, such as Italian feminist philosophy, see my "For the Record."



Alessandro Dal Lago, Maurizio Ferraris, Leonardo Amoroso, and Giampiero Comolli, seems to meet many of the rhetorical and psychological aporias of "postmodern" philosophical culture. For one, he expediently abdicated marxism at the moment when it counted most, learned the language of transnational power, published his books in the United States, and adopted a version of the French "postmodern" speak by generously showering his narrative with Germanic syllables printed in cursive and many other visuals of Heideggerian heraldries all in the service of what befits an authentic "postmodern" mode. In addition, as most postmodernists or late modernists, Vattimo had not always paid tribute to the rhetoric of the "postmodern" speak. Indeed, he had spent a good deal of time with neo-marxist metaphors in such a way that even in his interpretation of Nietzsche he was unable to resist the temptation to displace Nietzsche by Marx and to decidedly transform Nietzsche's superman into the figure of the Marxian proletariat inexorably enacting its internal will to liberatory power (*Il soggetto e la maschera*). Moreover, by the end of the seventies, when the transnational horizon adjusted its discursive referents to include ciphers of predictably dystopic millennial anxieties, Vattimo too shifted gears, just when his Nietzsche volume went into a successful second printing.<sup>9</sup> Vattimo's subject, until now capable of managing some orders for him/herself, of being an actor on the historical, the political, the social and cultural stage, and also of having fun, as in his *Il soggetto e la maschera, Nietzsche e il problema della liberazione* (1974), underwent a radical metamorphosis. In his *Al di là del soggetto, Nietzsche, Heidegger e l'ermeneutica* (1981), Vattimo no longer chooses to speak of a subject or agency, as the title suggests, but of spheres that go beyond a subject, of conditions, structural and existential perhaps, within which a subject moves. We are reaching the edges of the end of modernity, *La fine della modernità* (1985).<sup>10</sup> What is interesting is that although in *Il pensiero debole* (1983) the human being is no longer the subject of critical inquiry but rather it is, as in Heidegger, thought itself, in his work subsequent to this volume thought usually stands in relation to a subject. Next to changing the topic of his investigation, of moving from the social more towards the ontological, without, however, completely giving up the social, Vattimo has also adjusted his research program to "postmodern" organizational and narrative styles. Whereas in his earlier work he chose to write monographs, his later work consists, conforming to the taste of the time, of collection of essays. And

<sup>9</sup> In a private conversation at Boston College in October 1990, Gianni Vattimo cited terrorism in Italy as the event which influenced his shift away from marxism. One wonders how some of the French intellectuals would ground their conversion to anti-marxism, given that there was no terrorism, and secondly why in Germany, which experienced a good dosage of terrorism, many intellectuals continue to work in the tradition of the Frankfurt School critical theory.

<sup>10</sup> For an excellent discussion of Vattimo's *La fine della modernità* see Carravetta, "Vattimo and the End(s) of Modernity," in *Prefaces to the Diaphora* 215-35. See also my review of *Prefaces* in this volume of *Annali d'italianistica*.

whereas the earlier is heavily endowed with explicatory, detailed, and erudite footnotes, the latter keeps footnotes to a minimum, as is required by the form of the essay in its traditional meaning of attempting to deal with a problem rather than solving it.<sup>11</sup> What Vattimo did not change is his basic strategic program and the causal logic within which he moves. No matter whether we open at random an earlier or a later text, Vattimo adheres to the traditional logic of cause and effect, of a before and after in time, and he intends to persuade his readers of the correct state of the arts. In other words, whereas he shares with most transnational "postmodern" theory the assumption that philosophy must still have a say, that it is still capable of persuasive powers, what he does not share with many "postmodern" theorists (Philippe Lacoue-Labarthe, Jean Luc Nancy) is that the condition of postmodernity expresses itself also in the language of philosophy. In Vattimo, it is the philosopher who speaks the language of philosophy, someone who is still capable, however minimally, of choice, rather than the language of philosophy that speaks through the philosopher. Language itself does not express the "postmodern" condition, and the condition does not express itself in language. For Vattimo it is the philosopher who expresses in language that condition.

It should be to his credit that Vattimo retains a minimum of intentionality and thus critical responsibility in his philosophical program, a minimalism which he shares with other "debolisti" and with the major proponents of the Italian hermeneutic tradition as well. Indeed, there are some critics, such as Borradori and Edmund Jacobitti, who have suggested that in Italy an adherence to the hermeneutic tradition, a genuine interest in the dialogic, is the symptom of a specifically Italian philosophical culture ultimately searching for practical models rather than predominantly metaphysical ones which keep the communal or the civic moment intact, a reverence to history, and to the principle of a community.<sup>12</sup> Yet Vattimo's propensities for an ontology which, in its weakness, admits an epistemology and even an ethics of sorts is surely little reason for being disqualified from running with the French and German critical crowd. After all, we know what Habermas is all about: intentionality and critical responsibility. What is then precisely accountable for the lack of a wide-spread reception of Italian theory by the transnational critical community? What does not easily sell does no longer get produced. It would take research into the relation between the formation of a specific philosophical discourse and its value on the intellectual commodity market. And it would take comparative research of the "politics of cultural politics" that would take into account the economic status and foreign affairs policy of the various cultures involved. At the same

---

<sup>11</sup> See for instance his essay "Dialettica, differenza, pensiero debole, " in Vattimo and Rovatti 12-28.

<sup>12</sup> For Borradori see her *Recoding Metaphysics* (4-14). For Edmund Jacobitti I am referring to the many fascinating papers he has presented at various conferences on this topic.



time, what remains puzzling is that while Italy has produced in the realm of philosophy as many volumes as the French and the Germans, to whom they stand qualitatively in no unequal relationship, Italian philosophy is not as frequently distributed. Is its commodity value simply not as high? It would also take research into the ways in which the Italian government chooses to package its international public relations interests. What we know from the French and particularly from the Germans is that many a political Mark finds its way to Centers for European Studies, ready to be handed out for multi-volume translation projects, transatlantic conferences, summer institutes and so forth, all presumably in the service of the production of neutral knowledge and value free cultural relations.<sup>13</sup> The production of theory seems to be a business, and so its distribution. The reception of a theory, or the lack thereof, falls to a large extent into the domain not only of national, but also of transnational cultural politics.

This is not the place to pursue this kind of thinking, for one could only scratch the surface of such complex processes and relations. Nor is here the place to deplore the fact that Italian theory, including the "*pensiero debole*" meets little resonance. Indeed, there is perhaps no reason to deplore the unequal status of Italian theory on the international market at all. The economic weakness of weak thought on the transnational market might well be one of its philosophical, theoretical, and perhaps even politically subversive strengths. For what is fascinating about contemporary thought in Italy in general and about the "*pensiero debole*" in particular is that it keeps doing its own thing, largely unencumbered by the modernist and postmodernist pressures exerted upon it from Germany and France. Whereas in France philosophical communities have throughout the twentieth century huddled around the three big H's, to borrow a term from Descombes (1980), i.e., Hegel, Husserl, and Heidegger, occasionally dialoguing with Nietzsche, Marx, and Freud, and whereas the German philosophical communities have difficulties resisting the desire — perhaps originating in Hegel — to inexorably systematize systems of systematizations, Italian philosophers on the whole seem to pursue their own independent course. Italian "weak thought," by being modern and "postmodern" at once, and by being connected to its own hermeneutic tradition while indicating propensities for transnational discourses, holds on to a decidedly independent and autonomous course. With this "*terza via*" in theory, Italian philosophical culture assumes the potential, so I would like to propose, to resist the reificatory operations of transcultural hegemonic domination. If we can, against the background of

---

<sup>13</sup> The German government has endowed Harvard/MIT, Georgetown and the University of California system with a sum of fifteen Million Marks each, all for the benefit of Centers called Western European Studies. There is nothing comparable coming from the Italian government. It is also difficult to make out, in the Italian case, where the money comes from and how it is distributed. I know of at least seven different sources. The Ministry of Foreign Affairs, Ministry for Tourism and Entertainment, Ministry of Cultural Heritage, Ministry of Education, Ministry of Science and Research, Regional Governments, Private Institutions.

Harvey's complex analysis of postmodernity, envision future decades where the cultural realms are increasingly subsumed under the rules of economic and financial transnationalism and under the regulations of its codifications — a process which is perhaps already taking place — then Italian critical culture might be in the position to critically comment on, to assess, and perhaps even subvert, from the margin of European cultural centers, the desirability of certain hegemonic transcultural processes. That the marginal positionality of Italian theory possibly harbors empowering tools of critique is in any event not a proposition that reaches us from the centers of Italian cultural production. Rather, it is both from the postmodernist and the modernist camp, from Lyotard and Foucault, and from Adorno and Marcuse that we have been treated to the powerful discourse in the era of reificatory colonization of consciousness and desires. It is only from the margin, where critical thinking takes place both within and outside the parameters of cultural hegemony, that positions of meaningful critique can arise. If "pensiero debole" should strike one, in spite of everything, ultimately as a weak candidate for the position of critical subverter in the production of transnational discourses, I would like to invite this skeptic to critically survey what the community of women philosophers of Verona has to offer. And it is to this group, known by the name of Diotima, that I will now briefly turn.

### III. The Perhaps All Too Strong Ethics of Feminist Philosophy

I should begin by pointing out that the proclivities of "pensiero debole" for "less" rationality rather than "more," or for "some" rationality rather than "none" at all has not been welcomed by two of its critics, a representative of French postmodernism on the one hand, and by Diotima on the other. So for instance, Lacoue-Labarthe (1990), for whom the "complacent" disinterest of "pensiero debole" in renouncing all philosophizing is not sanctionable by, and by extension identifiable with, his interest in renouncing all philosophizing as he continues to write about how all philosophizing should be renounced (6). Yet it seems to me that Vattimo and Rovatti, whom this French intellectual admonishes for continuous philosophizing, albeit in a small key, reflect on what they are doing in more adequate ways than Lacoue-Labarthe, who claims that he is renouncing philosophy by speaking of the need to renounce philosophy. Adriana Cavarero (1987), one of the theorists of Diotima, critiques the "pensiero debole" from a different point of view when she writes in her "Per una teoria della differenza sessuale" as follows: "Occidental philosophy has recently flirted with this positive value, namely that this "less" of philosophy is able to play out its symbolic force at the moment in which the neutral universal, the subject indeed, has entered a crisis. For man who has placed himself and who has understood himself for thousands of years as the strong subject — this



recuperating of a weakness generously left in the custody of the "more of the less" of woman is indeed the flirting of a subject who does not uproot the foundations of his own representation (and why should he?) but replaces quite freely the categories of his logic. . . . The path of 'pensiero debole' is not the path by which a woman can arrive to speak herself, to think herself, to represent herself: on the one hand because of strictly logical reasons, and on the other hand because it is rather pathetic to speak of a weak subject insofar as a woman does not even have a language which bespeaks her a subject" (48-49). What is interesting in Cavarero's critique of the "pensiero debole" is bringing the "pensiero debole" into the vicinity of feminist thought, of having picked up, whether consciously or not, on the large body of feminist knowledge dealing with the problem of the subject and subjectivity, in particular as this problem has been worked out in the context of the writing of the French feminist philosopher Luce Irigaray.<sup>14</sup> Striving towards a new or a weak rationality, towards a subject that contents itself with less knowledge rather than more, towards an epistemology which constructs bodies of knowledge on the basis of details, the minimal, and the marginal rather than on the basis of macro-codifications systems and towards an ethics which cultivates the minimal rather than the maximal, which respects the communal in everyday life (Gargani 1985 and 1990; Vattimo/Rovatti 1983; Ginzburg 1979) is then a welcome development for western philosophy at large. Yet it is a development from within western philosophy, unable to question (all lip service to thinking of knowledge and representation without foundation [Gargani, 1975, to the contrary] the foundations of its own representations. What Cavarero is alluding to is the research program of Diotima, which has patiently staked out the conditions not of possibility but of impossibility of woman to represent herself within the structures within which she finds herself. The symbolic, including the logic underlying the organization of everyday life in the world, is a symbolic logic that posits man as the norm, and all that which he is not, as the other defined in relation to that first principle: man. Throughout the eighties, Diotima has experimented with most advanced philosophical ways which could undo some of the structures imposed on woman's being in the world. What she has come up with his striking and powerful, immensely controversial, and most radical at the same time. I do not think that Rosi Braidotti is all that off the mark when she states in her recent *Patterns of Dissonance* (1991) that this feminist philosophy in the making, conceptually allied, as it is, with Irigaray, could become one of the most exciting sites of theoretical production in the years to come (261).

Speaking of a "conceptual alliance" between Diotima and Irigaray is to the

---

<sup>14</sup> For an earlier discussion of the complex and uneasy relation between contemporary Italian theory and feminism see Holub, "Towards a New Rationality" and "Subtextual Feminisms in Italian Theory of the Seventies and Eighties."

point.<sup>15</sup> Diotima has immensely profited from this French theorist, and Luisa Muraro, who is considered the most eminent member of this community of philosophers, has conveniently translated most of Irigaray's work into Italian. What Diotima has adopted from Irigaray is the radical critique of western conceptualities, which assume neutrality while simultaneously endowing language, concepts, and terms with the value laden symbolic substructures of a sexed discourse. As Irigaray entitled one of her books, "parler n'est jamais neutre": speaking always implies the sexed nature of language. If Diotima recognizes that sexual difference has kept women from commanding the languages of philosophy, of the conceptual, of the symbolic, she also recognized that women's marginalization from the languages of the symbolic constitutes simultaneously her marginalization from social and public spheres. "How can woman become a subject?" asks Diotima in *Il filo di Arianna. Letture della differenza sessuale* (1987). And further: How can she love herself, if indeed her effective situation is to be in exile, to love others, her children, a man, a house? How can woman become a subject if the symbolic, the linguistic, the conceptual within which she moves is not of her own making (73-82)? In an attempt to begin to look for ways which could transform woman into a subject, Diotima has worked out a series of theoretical models. There are two which I would like to comment on. One is perhaps best described as the theory of a social or public symbolic practice. The second one we might describe as a private symbolic practice. Whereas the first focused on possibilities of woman's being in the social world, the second focuses on woman's being in the world at all: *Mettere al mondo il mondo. Oggetto e oggettività alla luce della differenza sessuale* (1990). And finally, whereas the first privileges the realm of ethics as an entry into the realm of knowledge, the second appears to privilege the realm of ontology as an entry. What both have in common is the desire to construct a truly feminine order, a world of the feminine.

Diotima's explorations into a feminine ethics proceeds something like this: It is unlikely that woman can become a subject if she identifies with the mother, fuses with her origins, and by extension identifies with and fuses with women in an undifferentiated fashion. The mother has been excluded from the symbolic and it is unlikely that a woman gains presence in, and an access to, social reality if she identifies with an absence in that reality, with her mother and other women. Diotima suggests to take recourse to a different relation, not to identification and fusion with the mother, but to a relation that stresses difference, distantiation, and differentiation. Indeed, it is a relation of difference between symbolic mothers and daughters which powerfully creates the condition of new and liberatory possibilities. By positing herself not as the same but as different from the other woman, who is in any event "the other" of male discourse, by positing, that is,

<sup>15</sup> For a sustained treatment of the relation of Irigaray to Diotima see my article "The Politics of 'Diotima,'" and in particular "Between the U.S. and Italy."



herself as similar but not as the same, woman creates the condition for exploiting the double alterity inscribed in woman's condition. She is at once "the other" of male discourse, but also the "similar other" of a feminine discourse. This can be activated for feminist purposes, indeed, as an awareness of the double-alterity becomes the *quid pro quo* of a feminine ethics, a mediating category that moves women from non being into being, from non-subjecthood to subject-hood, from non-freedom to freedom.

In a publication written by the Milan Women's Bookstore Collective (1987/1990), the authors have proposed that the notion of double-alterity, with its immense theoretical dimensions, had been the logical outcome of feminism in Italy, insofar as women who exist with other women in an undifferentiated fashion exist not only next to other woman but also separated and isolated from sociality at large. This condition seemed to harbor few possibilities for higher stages of liberation and freedom and for the construction of a liberated feminine subject. On the other hand, by introducing the notion of double-alterity and an understanding of its potential, it was argued that the grounding of women's freedom could be founded on more propitious grounds.

Crucial for this liberatory process, which is individual and collective at once, is the category of the "affidamento." How does it work? A woman, perhaps a younger woman of less experience, and of less social and political prestige, privilege, and power, entrusts herself to another woman, perhaps, but not necessarily, older, with more prestige, more power, and more status. In this process of "affidamento" the age old relation between mother and daughter is symbolically activated, a relation that is not balanced and is unequal in that the mother has an emotional, physical, and psychological advantage over the daughter. The "mother" will then use her power to mediate between the outside world and the "daughter," between the patriarchal and phallocratic law of the father and the realm of the daughter that is devoid of a specifically feminine symbolic, a language, a conceptuality, and an ethics. In that act of mediation, that which exists among women in spite and because of their differences, that which is latent and similar in woman precisely because they live a sexual difference, perhaps the remnants or traces of metaphors of an ancient, buried, and forgotten imaginary, rises to the surface, and powerfully becomes activated, and the potentialities of a feminine subject begin to spark: a feminine language, culture, and symbolic can be created, particularly as this project does not remain and cannot remain a project between a few individuals, two women. Since these two women are always already social beings, living in political and civil societies, that project takes on collective dimensions. Indeed, women then mediate between their needs and the reality principle of phallocratic society, not in order to adjust their needs, their desire for a language, a symbolic, a culture of their own, to that principle, but in order to adjust that principle to their desires. This progression towards a realization of feminine needs and desires, towards the unearthing of the remnants of an ancient feminine imaginary as well as towards

the birthing of a feminine symbolic, is made possible, so it seems, by the nature of that interaction between women, by the process of "affidamento." Crucial for the practice and the process of "affidamento" is the act of recognition, an act that changes one state of consciousness into another, an act by which consciousness leaps forward, both quantitatively and qualitatively. In the act of recognition, a consciousness acknowledges, recognizes, knows that it is not identical to but different from other consciousnesses, from the consciousness of the other woman. Its possibility for freedom is contingent on engaging with the other, a differentiated consciousness, in an act of distantiating that recognizes, acknowledges, and, most importantly, affirms and accepts the power differential between women. The two women of differential power engage one another not in a life and death struggle as in Hegel's master/slave dialectic, but in an act of dialectic nonetheless. By entrusting herself to another woman in recognition of the differential that exists between the two, a woman mediates her social alienation resulting from an engagement that seeks identification and fusion. Simultaneously, by accepting the gift of "affidamento," by acknowledging, recognizing, and affirming the distantiated trust of another woman, the more powerful woman must account and is held accountable for her mediation between the outside world, the phallocratic symbolic orders, and the as of yet non-existent world of feminine symbolics. Although it seems that it is the less powerful woman who gains and the more powerful woman who loses in that encounter, the dialectics of the "affidamento" make both women winners in that struggle. For it is not by being-for-herself, by being a simple consciousness, but by being self-consciousness, by being-for-herself-in-herself, that the feminist spirit reaches its liberatory goal. That goal is achieved by recognizing and desiring to be being-in-and-for-the-other in a differentiable way, in the more liberated realm of stage three, a stage where consciousness can be-in-and-for-itself, a free consciousness, that is both simple and complex, identical with but also different from the other. Both women move towards that stage, although they set out from different point of departures. By engaging with the "daughter" in the dialectic of the "affidamento," the more powerful woman experiences a moment of reversal: in being held accountable by the other woman, she lives in momentary bondage. By desiring that accountability and by actually being accountable for the other woman, the more powerful woman both reverses her bondage to a non-bondage while simultaneously lessening the less powerful woman's bondage from the phallocratic world. And conversely, by engaging with the "mother," the less powerful woman overturns her double alterity, her bondage to the phallocratic world and to the world of the "mother." She turns this very actual existence of double-bondage, of being oppressed by the patriarchal order of men and women alike into a double advantage by recognizing the power of double-alterity. The images that ensue are as elegant and beautiful as those of a mathematical equation. Mothers and daughters, by potentiating the numbered roots of their imaginary, squarely unleash infinitesimal symbolic powers.



There is no doubt that Diotima operates, whether expressly stated or not, with the dialectical process of Hegel's *Phenomenology*, in particular as it worked out in the sections on dependence and independence of self-consciousness.<sup>16</sup> Indeed, Diotima not only appropriates a version of the master/slave dialectic, but also uses parts of Hegel's ambitious political project, as it is worked out in his *Philosophy of Right*.<sup>17</sup> In both cases Diotima adjusts Hegel to its own purposes, as it uses those aspects of the Hegelian system which are functional to its program of a feminine/feminist ethics. Yet if Diotima focused on ethics in its first major research program, it has moved, as of late, towards the ontological in what looks to be its second and otherwise extraordinarily unprecedented major research program in feminist thought. And moreover, if Diotima operated with vestiges of the Hegelian dialectic earlier, it now makes a striking leap into a territory almost exclusively dominated by women philosophers. The propensity to look for feminine figures and models was never quite absent in Diotima's programs, as the name "Diotima" itself suggests. With the latest *Mettere al mondo il mondo*, however, Diotima has radically left behind, and perhaps inexorably so, the shores of western philosophizing. It has entered the world of women philosophers, of Santa Teresa D'Avila, of Hannah Arendt, of Edith Stein, of Simone Weil, splendid women thinkers who seem to have, and this is at least what Diotima proposes, always already searched for ways of imprinting on the world their understanding of the world. It is an understanding from a woman's point of view, from a point of view situated in woman's and not man's body.

Against the background of Simone Weil, Diotima relates the notion of progress to an inability to know how to safeguard the present and to know how to support it. This attention to the present turns up again in other parts of the project in so far as these philosophers would like to distinguish their very own emotions and desires within a world which is not of their own making. There seems to be an enormous effort to approach the "real," which is not reducible to the present, to that which is, but rather the real stands in a relation between that which is and that which cannot be, between the patriarchal order, and that which is not anticipated in that order. Diotima still searches the horizons for a feminine symbolic, yet her sense of politics has assumed new dimensions. No longer future oriented, she now doubts that on the basis of a feminine genealogy, a feminine symbolics, or a feminine strength, the patriarchal structure can be annulled. What Diotima proposes instead and in addition to it is the notion of political action as contemplation, whereby the ecstatic acts of contemplation rupture the linear time of the patriarchal project. There are moments of perfection, of feminine perfection, and perhaps of perfect feminine freedom, if

---

<sup>16</sup> Hegel, *The Phenomenology of Mind* 228-40.

<sup>17</sup> Hegel's *Philosophy of Right* (105-22) on "Ethical Life" and *The Phenomenology of Mind* (462-505) on "The Ethical Order."

only we read that which is positive in the situations in which we live. And against the background of Santa Teresa d'Avila, Diotima experiments with passions for one's freedom in the most radical sense. This includes the path towards mystical experiences as outlined by Teresa d'Avila in her many publications and manuals. The notion of excess implicit in the mystical experiences are related to a capacity for the infinite, a capacity which is not unrelated to, indeed it is most intrinsically part of, a woman's body. What appears in the most advanced Italian feminist theory are again Irigaray's shadows, yet this time Irigaray has to share the limelight with the great realist thinkers of a feminine philosophical tradition. Luisa Muraro's brilliant essay "*La nostra comune capacità d'infinito*," places the power of the feminine mystical tradition in general and of the feminine mystical experience in particular at the center of the discussion, where the disappearance of the "I" in ecstasy functions as the mediating factor between being and thought. What seems to propel the latest research of Diotima is not a facile celebration of the mystical, as it might seem on the surface, but an investigation of how a woman's body, at this point in history, can provide form to fluidity, can capture the real in its presence as well as in its absence. The mystical is perhaps but one answer for a most rigorous symbolic practice for and of women. Yet if we observe the enormous efforts Diotima has put forth over the last decade or so in order to probe the possibilities of a feminine ethics, epistemology, and ontology, I would not be surprised if she came up, in the future, with answers as well. In this consists Diotima's unsettling realism.

Both of Diotima's projects are highly ambitious. They take place at the margin of the international feminist community, literally and metaphorically. What is most striking about Diotima is her enormous sophistication, her deep understanding of the philosophical and theoretical traditions and her refusal to look for shortcuts when probing complex and painful issues. She refuses to speak in a confusing tongue, as she refuses not to insist on continuing to probe the very difficult questions of our existence as women. She has dealt with the uneasy relation of power among women, a topic which predominant feminist theory on this side of the ocean has studiously and successfully avoided. And in that context, she has come up with a solution which as of yet has no rival in the international feminist theory. Ultimately, what I find most fascinating, is the splendid self-assurance by which Diotima continues to do her own thing. In wisdom, demeanor and style, Diotima, more than any other feminist school of thought, comes closest to the ancient Diotima, the woman of Mantinea, the wise woman who taught Socrates all he would ever know about love, about the union of body and mind, and about the challenges that pour forth from that union. In the short run, and due to the ways things stand in the transcultural critical business, Diotima has little power perhaps in rupturing the complacent poverty of feminist ethics which structures our life world ever since the retrenchment of feminism in the eighties. Quite possibly, her propositions are



perhaps an all too strong ethical program. Yet given the principles of arbitrariness that seem to govern the production and the distribution of discursive practices, there is no way to predict whether Diotima's radical story might be next on the market. And given the logic of the "postmodern" by which most discourses become increasingly colonized and often politically neutralized by the hegemonic tendencies embedded in increasing systems of systematizations, it remains to be seen whether Diotima's all too radically ethical story is deemed conveniently colonizable by hegemonic transculturalism. In that case we would have to argue against Luhman in so far as some margins are simply too subversive to be subsumed by the powers that be, thereby supporting the "postmodern" thesis, not invented by me, that the marginal is often empowered to subvert the self-propelling systems and hegemonic systematizations.

*Massachusetts Institute for Technology*

## Works Cited

- Baecker, Dirk and Jürgen Markowitz, eds. *Theorie als Passion. Niklas Luhmann zum 60. Geburtstag*. Frankfurt: Suhrkamp, 1987.
- Bette, Karl-Heinrich. "Was ist der Körper." Baecker and Markowitz 600-29.
- Bimbi, Franca, Laura Grasso, and Maria Zancan. *Gruppo di filosofia Diotima. Il filo di Arianna. Letture della differenza sessuale*. Roma: Cooperativa Utopia, 1987.
- Borradori, Giovanna. "Introduction: Recoding Metaphysics: Strategies of Italian Contemporary Thought." Borradori 1-27.
- \_\_\_\_\_, ed. *Recoding Metaphysics: The New Italian Philosophy*. Evanston: Northwestern UP, 1988.
- Braidotti, Rosi. *Patterns of Dissonance. A Study of Women in Contemporary Philosophy*. New York: Routledge, 1991.
- Carravetta, Peter. *Prefaces to the Diaphora. Rhetorics, Allegory, and the Interpretation of Postmodernity*. West Lafayette: Purdue UP, 1990.
- \_\_\_\_\_. "Repositioning Interpretative Discourse." *Differentia, Review of Italian Thought* 2 (1988): 83-124.
- Cavarero, Adriana, Cristiana Fischer, Elvia Franco, Giannina Longobardi, Veronica Mariaux, Luisa Muraro, Anna Maria Piussi, Wanda Tommasi, Anita Sanvitto, Betty Zamarchi, Chiara Zamboni, Gloria Zanardo. *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale*. Milano: La Tartaruga, 1987.
- \_\_\_\_\_. "Per una teoria della differenza sessuale." Cavarero et al. 41-81.
- Descombes, Vincent. *Modern French Philosophy*. Trans. L. Scott-Fox and J. M. Harding. Cambridge: Cambridge UP, 1980. French ed. 1979.
- Diotima. *Mettere al mondo il mondo. Oggetto e oggettività alla luce della differenza sessuale*. Milano: La Tartaruga, 1990.
- Gargani, Aldo, ed. *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*. Torino: Einaudi, 1979.
- \_\_\_\_\_. *La frase infinita. Thomas Bernhard e la cultura austriaca*. Roma: Laterza, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Il sapere senza fondamenti. La condotta intellettuale come strutturazione dell'esperienza comune*. Torino: Einaudi, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Lo stupore e il caso*. Roma: Laterza, 1985.
- Ginzburg, Carlo. "Spie. Radici di un paradigma indiziario." Gargani, ed. 107-27.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Basic Blackwell Ltd., 1989.
- Hegel, G. W. F. *The Phenomenology of Mind*. Trans. and J. B. Baillie. Sec. ed. London: George Allen & Unwin, 1910. New York: Humanities Press, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Philosophy of Right*. Ed. and trans. T. M. Knox. Oxford: Clarendon Press, 1952.
- "Ethical Life." *Philosophy of Right* 105-22.
- "The Ethical Order." *Phenomenology* 462-505.
- Holub, Renate. "Between the U.S. and Italy: Critical Reflections on Diotima's Feminine/Feminist Ethics." In Giovanna Miceli Jeffries, ed. *Feminism and Femininity in Italy* (forthcoming).
- \_\_\_\_\_. "For the Record: The Non-Language of Italian Feminist Philosophy." *Romance Language Annual* 1 (1990): 133-40.
- \_\_\_\_\_. "The Politics of 'Diotima.'" *Differentia* 5 (1991).



- \_\_\_\_\_. "Towards a New Rationality: Notes on Feminism and Current Discursive Practices in Italy." *Discourse* 4 (1981-82): 89-107.
- \_\_\_\_\_. "Subtextual Feminisms in Italian Theory of the Seventies and Eighties." Paper read at the Conference on Contemporary Italian Thought. Ottawa, Carleton University, Oct. 1990.
- Holub, Robert C. *Jürgen Habermas, Critic in the Public Sphere*. London: Routledge, 1991.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. *Heidegger, Art and Politics. The Fiction of the Political*. Trans. Chris Turner. London: Basic Blackwell, 1990. French ed. 1990.
- Luhmann, Niklas. *Liebe als Passion: Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt: Suhrkamp, 1982.
- \_\_\_\_\_. and Jürgen Habermas. *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie - Was leistet die Systemforschung?* Frankfurt: Suhrkamp, 1971.
- Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. For. Fredric Jameson. *Theory and History of Literature* 10. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984. Trans. of *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Les Editions de Minuit, 1979.
- The Milan's Women Bookstore Collective. *Sexual Difference. A Theory of Social-Symbolic Practice*. Bloomington: Indiana UP, 1990. It. ed. 1987.
- Muraro, Luisa. "La nostra comune capacità d'infinito." *Diotima* 61-77.
- Nietzsche. *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione*. Milano: Bompiani, 1974.
- Poster, Mark. *The Mode of Information. Poststructuralism and Social Context*. Chicago: The U of Chicago P, 1990.
- Tyrell, Hartmann. "Romantische Liebe. Ueberlegungen zu ihrer 'quantitativen Bestimmtheit.'" Baecker and Markowitz 570-600.
- Vattimo, Gianni. *Al di là del soggetto. Nietzsche, Heidegger e l'ermeneutica*. Milano: Feltrinelli, 1981 (Idee 1984).
- \_\_\_\_\_. *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione*. Milano: Bompiani, 1974.
- \_\_\_\_\_. and Pier Aldo Rovatti, eds. *Il pensiero debole*. Milano: Feltrinelli, 1983.

## Dalla "letteratura e industria" all'industria del postmoderno\*

---

L'etichetta "letteratura e industria" denota una parentesi alquanto breve ma di notevole importanza nella letteratura italiana contemporanea tra la fine degli anni '50 e gli inizi degli anni '60 — per essere specifici tra il 1957, pubblicazione di *Tempi stretti* di Ottieri e de *Il lavoro culturale* di Bianciardi, e il 1965, uscita de *Il padrone* di Parise.<sup>1</sup> Purtroppo, proprio perché la "narrativa industriale" nasce e vede il suo meglio mentre in Italia, in alcuni circoli, si dibatte ancora la questione realismo/neorealismo e, poco dopo, quando la critica deve far fronte alle nuove proposte di letteratura promosse dai sostenitori del Gruppo 63 e della neoavanguardia, diverse opere di questo periodo, incluse quelle di scrittori come Volponi, Ottieri, Bianciardi e Parise, fuori dalle ripetute discussioni sul processo corrosivo dell'alienazione industriale, ricevono poca attenzione come esempi di narrativa intesa ad analizzare gli effetti dell'industrializzazione sugli intellettuali e sulla società intera in un paese impreparato ai grandi cambiamenti socio-economici e culturali che scaturivano da questo processo di trasformazione. Nel 1961, nel "Menabò" 4, in *Industria e letteratura*, Vittorini apriva il dibattito sottolineando che la verità industriale risiede nella catena di effetti che il mondo delle macchine mette in moto e sostenendo che la questione di letteratura e industria andava al di là della semplice tematica della fabbrica. Infatti, molti artisti, registi e scrittori cercarono di affrontare i nuovi problemi che si celavano sotto l'ottimismo dell'industrializzazione. Si pensi alle problematiche che affiorano nel cinema e nella letteratura di Antonioni, Bianciardi, Volponi, Sereni, Leonetti, Mastronardi, Parise, Calvino, o Pasolini, tanto per fare i primi nomi.<sup>2</sup>

---

\* Il testo che segue, con leggeri ritocchi, è stato letto al *symposium* "Gli scrittori, le tendenze letterarie e il conflitto delle poetiche in Italia 1960-90" che ha avuto luogo a Toronto il 19-20 aprile 1990.

<sup>1</sup> Ottieri, *Tempi stretti*; *La linea gotica*; *Donnarumma all'assalto*; Bianciardi, *Il lavoro culturale*; *L'integrazione*; *La vita agra*; Parise, *Il padrone*; Mastronardi, *Il maestro di Vigevano*; Volponi, *Memoriale*; *La macchina mondiale*; *Vorporale*; e più recente, *Le mosche del capitale*. Ovviamente qui porto come esempi un numero ristretto di autori e di opere di "letteratura e industria" e naturalmente in questi parametri non discuto affatto la narrativa cosiddetta "letteratura selvaggia" — ad esempio, *Tuta blue* di Tommaso di Ciaula che esce nel 1978 (con un'introduzione di Volponi).

<sup>2</sup> Sereni, *Gli strumenti umani*. I film di Antonioni a cui mi riferisco sono *Il grido*, *L'eclisse* e *Il deserto rosso*. Di Pasolini penso innanzitutto a *Teorema*.



E si veda come due romanzi ambientati a pochi chilometri di distanza da Napoli, *Donnarumma all'assalto* di Ottieri e *Era l'anno del sole quieto* di Bernari,<sup>3</sup> mettono a fuoco i diversi problemi che accompagnano le difficoltà di industrializzare il Mezzogiorno: problemi dovuti sia all'impreparazione di questa società, sia perché mentre si cercava di creare nuove strutture che avrebbero dovuto favorire l'intero Meridione nuove burocrazie e corruttele si inserivano prima che le fabbriche aprissero i cancelli.

Il numero di studi dedicati alla letteratura industriale è tutt'oggi molto esiguo;<sup>4</sup> ma questa lacuna critica veniva notata già nel 1968, nell'*Almanacco Bompiani*, dove negli interventi di Bigiaretti, Vicari, Gramigna e Baldacci leggiamo: "La società industriale resta, ma la letteratura non se ne interessa più"; "la querelle su letteratura e industria sembra lontana migliaia di anni luce" (36). A mio avviso, questa tendenza letteraria associata fin troppo al cosiddetto miracolo economico-industriale di quegli anni andrebbe (ri)esaminata più a fondo per le caratteristiche ideologiche, sociologiche, linguistiche e strutturali che si riallacciavano sin d'allora alla tematica più globale della produzione dell'industria della cultura postmoderna. E quindi si dovrebbe riesaminare il successo o il fallimento di questa letteratura come un tentativo di rinnovare il romanzo italiano e come disamina dei mutamenti e delle problematiche apportate dalla nuova realtà industriale e neo-capitalista italiana (realtà che in altri paesi era diventata post-industriale e tardo-capitalista e che negli USA veniva già definita *post-modern*). Un ritorno (senza nostalgia) agli anni '60, oltre a rivalutare alcuni romanzi apparsi in questo periodo, aiuterebbe a chiarire perché uno scrittore come Paolo Volponi abbia costantemente riesaminato i rapporti tra scrittori, intellettuali, scienza, industria, tecnologia, capitalismo e società, e quindi come e perché con *Le mosche del capitale* sia ritornato su una delle tematiche che gli stanno più a cuore: la distinzione tra le potenzialità positive e progressiste dell'industria e il potere asservente e fagocitante del capitale. Tematica che, come stiamo per discutere, ci riporta ai dibattiti iniziati su "Il menabò" (4 e 5) da protagonisti quali Vittorini, Calvino, Fortini, Leonetti, Forti, Scalia e Eco, e che continuano tutt'oggi con le polemiche sul postmoderno. Va aggiunto che un ritorno all'inizio degli anni '60 ci darebbe una seconda occasione per studiare le fonti americane della letteratura postmoderna (quando la televisione, il cinema, i mass media, e le arti op/pop facevano sentire la loro presenza nella letteratura — e

<sup>3</sup> Per alcuni critici Bernari rimane tra i primi narratori italiani ad aver parlato di operai e industria con *Tre operai* (1934).

<sup>4</sup> Per quanto non manchino note e articoli apparsi in riviste e naturalmente dei capitoli in cui si fa una rassegna di alcune opere (Zolla, Tesari, Venè, Luperini, ecc.), dopo gli articoli apparsi nei numeri 4 e 5 de "Il menabò" (1961; 1962), gli studi dedicati esclusivamente alla tematica "letteratura e industria" o "letteratura aziendale" rimangono: *Letteratura e industria* a c. di Tesari, *L'industria* di Leone e *Scrittori e industria* a c. di Chicco Vitizzai. Molto più ricca è la bibliografia sull'industria della letteratura; basta pensare agli scritti di E. Golino, G. F. Ferretti, S. Piccone-Stella, A. Cadioli, V. Spinazzola, A. Abruzzese, O. Calabrese e U. Eco.

naturalmente quando critici come Leslie A. Fiedler incoraggiavano una letteratura che aboliva la barriera tra cultura alta e cultura bassa).<sup>5</sup> In Italia la discussione sul postmoderno arriva molto più tardi e cioè solo dopo i dibattiti intrapresi tra Lyotard e Habermas, e direi che per molti diventa un vero e proprio argomento di critica letteraria dopo che Umberto Eco, nelle *Postille a Il nome della rosa*, suggerisce che il postmoderno è ormai un termine troppo abusato.<sup>6</sup>

Dai giorni dell'iniziale fiducia nell'*establishment* industriale, prima alla Olivetti (come direttore delle relazioni aziendali) e poi alla Fiat, Volponi ha costantemente creduto nelle possibilità di umanizzare l'industria, fiducioso che il nemico dell'uomo non sia la macchina o il computer ma la sete di profitto delle "mosche del capitale" che sfruttano l'apparato industriale e tecnologico. L'industria e la tecnologia dovrebbero infatti contribuire al progresso. Purtroppo, il potere totalizzante del capitale è diventato tale che dai giorni di *Memoriale*, nonostante la loro fiducia iniziale in un'industria avanzata e dispensatrice di beni e, innanzitutto, in un'industria che non minacci la cultura agraria e artigianale, personaggi come Saluggia, Crocioni, Aspri e Saraccini diventano sempre più cinici, fino a sentirsi totalmente disincantati e sconfitti nei loro tentativi di inserire valori umanistici nella logica produttiva di un'industria il cui fine unico è il profitto. Saraccini ne *Le mosche del capitale* capisce che nell'universo industriale il capitale è diventato tutto e che purtroppo il suo umanesimo, la sua astrattezza ideologica e la sua vecchia fiducia nei rapporti umani non hanno più posto nella nuova industria. Ecco quindi che il computer ricorda al *figus*: "oggi non è più il tempo delle human relations" (165).

Le prime reazioni dei recensori sono state quasi tutte positive nel valutare *Le mosche del capitale* come una riuscitissima narrativa allegorica (moderna e/o postmoderna) intesa a riflettere il potere del capitale. L'unica critica negativa sembra provenire da chi ha lamentato una mancanza di suggerimenti risolutivi o da coloro che hanno visto una presunta eccessiva ingenuità dell'autore nei

<sup>5</sup> Tra i primi scritti fondamentali di Fiedler in cui vediamo il suo atteggiamento postmoderno ricorderei: *The Middle against Both Ends* (1955), *The Death of Avant-Garde Literature* (1964), *The New Mutants* (1965) e *Cross the Border — Close the Gap* (1970). Questi ed altri saggi sono raccolti nei due volumi *The Collected Essays of Leslie Fiedler*.

<sup>6</sup> Ad un convegno all'Università di Siena nella primavera del 1990, ebbi occasione di far presente ai colleghi italiani che mentre loro si accingevano a discutere il postmoderno in base alla pubblicazione di *Il postmoderno e la logica del tardo capitalismo* di Jameson e *La società trasparente* di Vattimo (due volumi usciti alla fine dell'estate del 1988) e partendo da dibattiti tra Lyotard e Habermas alla fine degli anni '70, in realtà il postmoderno è un fenomeno socio-artistico-culturale americano iniziato tra la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60. Il mio intervento voleva fare il punto sul postmoderno come un'avanguardia americana che purtroppo, dopo l'intervento dei teorici europei e americani, diventa un argomento che non solo sembra far parte del poststrutturalismo, del decostruzionismo o di tante altre metodologie in voga negli ultimi venti anni, ma che finisce per diventare un cliché vuoto di significato. Per questa mia storicizzazione del postmoderno in America si veda il mio saggio dal titolo *Il dibattito critico in Nordamerica in Teoria e critica letteraria* oggi a c. di Luperini.



riguardi di Adriano Olivetti e dell'industria in generale. Qui mi limito a ribadire che tutt'altro che utopia o ingenuità, quella di Volponi è sempre stata una sincera fiducia nel ruolo delle macchine nell'accelerare il benessere sociale. E se negli ultimi trent'anni Volponi non ha smesso di criticare il mondo dell'industria è perché forse non ha mai abbandonato completamente la sua speranza/illusione iniziale che ci siano ancora degli Adriano Olivetti che credono in un futuro migliore dove le macchine, i computers, le *human e public relations* e i mezzi di produzione e di distribuzione, tutt'altro che alienare e asservire l'uomo, dovrebbero renderlo più libero offrendogli maggiori possibilità di appagare i suoi sogni socio-economici e culturali.

Ne *Le mosche del capitale* siamo davanti ad una società unidimensionale (direbbe Marcuse) dove tutti i personaggi si esprimono con lo stesso linguaggio saturo di neologismi che provengono dal mondo del *business* e dei *managers*. Non a caso vengono ricordate le università di Harvard e di MIT, da dove provengono i grandi *business managers*. Perciò ci sembra geniale che, un po' come nel mondo dei fumetti, Volponi faccia parlare sedie, tavoli, borse, piante, quadri, un pappagallo, un canarino, un cane e un computer esattamente con lo stesso linguaggio dei dirigenti che li circondano. Ecco forse la più bella novità di Volponi in questo romanzo: l'arte di far parlare gli oggetti e gli animali che si impongono in primo piano come personaggi e non come simboli o come voci dell'autore. Credo che sia difficile non apprezzare la disinvoltura con cui filosofeggiano il *figus* e il pappagallo, o lo spirito parodico-postmoderno con cui dialogano il computer e la luna. Altrettanto significative sono le battute ironiche tra il cane Tozzo e il presidente Astolfo sulla fine del romanzo dell'industria e sulla fine della letteratura in generale: "— Ma cosa succede alla città, alla società, agli uomini dell'industria? Che cosa si può raccontare di loro? — Niente. Non c'è niente da raccontare. Non si racconta più. . . . Il racconto è finito. La narrazione, se vuole, è il bancone del supermercato. . . . La poesia non so bene che sia, né come si compia" (122-23).<sup>7</sup> La riuscitissima allegoria della civiltà industriale è presente sin dalle pagine iniziali dove Volponi stabilisce il tono satirico e parodico che domina l'intero romanzo. Qui troviamo il giovane Saraccini che guarda dall'alto di una collina la città industriale (un po' come Rastignac guarda Parigi pensando "ed ora a noi!"). La critica contro la società asservita al capitale inizia con questa brillante descrizione di come mentre tutti dormono (grazie a sonniferi e medicinali) il computer, sempre sveglio, calcola incessantemente la crescita del capitale. Ora, proprio perché queste pagine si distinguono dal resto della narrativa che a volte tende ad essere un po' pesante, potrebbe apparire che ne *Le mosche del capitale*, come succede spesso nei romanzi postmoderni, la forza del romanzo stia non tanto nell'opera intera quanto

<sup>7</sup> E naturalmente tutti apprezzeranno le divertentissime pagine comico-satiriche in cui la poltrona della presidentessa Donna Fulgenzia racconta come viene in contatto (o meglio viene contaminata da) con il sedere della donna delle pulizie Teodolinda.

nelle singole pagine, e cioè in qualche riuscitissima descrizione/rappresentazione di un personaggio o di un evento, in qualche monologo, o in alcuni richiami parodico-citazionali. Comunque, moderno o postmoderno questo romanzo è uno dei migliori esempi di critica della civiltà postmoderna; ed è una denuncia fatta con atteggiamento critico-conoscitivo e con l'ottica di chi sa di dover lavorare dentro lo stesso apparato che vorrebbe modificare. Ecco quindi una denuncia molto più efficace dell'ipercritica di coloro che demonizzano o che rifiutano a priori, o in un modo semplicistico, l'industria, la tecnologia, i computers, il postmoderno e tutto ciò che non rientri nei parametri della loro ideologia e/o tradizione.

*Le mosche del capitale* dimostra che la tematica "letteratura e industria" non solo non si è chiusa a metà degli anni '60, ma che essa è oggi ancora più attuale nella nostra società postmoderna dove l'industria, il profitto e la logica del capitale condizionano ogni aspetto della vita. Il romanzo è ricco di argomenti, situazioni e personaggi che provengono dal mondo della politica, dell'economia, della cultura, dei mass media e della letteratura (inclusa quella di Volponi).<sup>8</sup> Quindi Olivetti, Agnelli, il marketing, il PCI, Saragat, Fanfani, Kissinger, Harvard, la Cina, il problema dei meridionali che lavorano nel settentrione, gli scioperi e i licenziamenti alla Fiat, le banche, Cervantes, Galileo, Leopardi, Marcuse, Pasolini, Fortini, il computer, la musica di Mozart, i quadri di Turner, di Sironi, e di Lichtenstein,<sup>9</sup> il settimanale "L'espresso", i viaggi, ecc., hanno tutti la loro importanza in quanto fanno parte della nostra società. E per quanto dubito che Volponi abbia voluto offrirci una narrativa postmoderna, alla Eco, in cui la società consuma e ricicla oggetti, storia e cultura, tutto allo stesso modo, in Volponi trovo chiaramente illustrato lo spirito di "complicità" e di "distanziamento" necessario per analizzare e denunciare i mali o i tranelli della civiltà tardo-capitalista e postmoderna. Parlo della stessa dimensione di "complicità e distanziamento" discussa da Linda Hutcheon (*A Poetics of Postmodernism; The Politics of Postmodernism*) — una dimensione che andrebbe identificata in opere così diverse come *Il nome della rosa* e *Il pendolo di Foucault* di Eco, in *Ribes* di Nico Orengo, nei romanzi di Stefano Benni, o in *Un weekend postmoderno* di P. V. Tondelli. E aggiungerei che questa è in parte

---

<sup>8</sup> Mi riferisco agli echi intratestuali che ci rimandano sia ai romanzi precedenti che alle poesie di *Con testo a fronte*.

<sup>9</sup> Nelle pagine 243-46, dove parla un quadro di Lichtenstein, troviamo una interessante osservazione che riflette lo spirito riformista volponiano. Sottolineo che dubito che qui ci sia dell'ironia: "Il quadro è dell'arte avanguardistica americana, assai sensibile all'industria e ai suoi problemi di sviluppo. . . . Un'arte che purtroppo da noi manca, perché il nostro è un paese in ritardo, ancora privo di una cultura industriale avanzata. . . . Guardiamo dunque all'America e cerchiamo di aggiornarci sul suo modello" (246). Per una testimonianza dello spirito riformista di Volponi si veda l'incontro dell'autore con gli studenti dell'università di Siena: *Di letteratura e industria, Paolo Volponi e la Pantera* in "L'immaginazione".



la dimensione che va identificata in alcune opere di Calvino — da *Cosmicomiche* e *T con zero* a *Se una notte d'inverno un viaggiatore* — come del resto la critica nordamericana, soprattutto dopo il saggio di John Barth (*The Literature of Replenishment*), ha giustamente sottolineato studiando l'illustre narratore italiano accanto ad autori quali Borges, Vonnegut, Pynchon, e lo stesso Barth.

Franco Fortini, con grande acume, è stato tra i primi critici italiani, sin dalla fine degli anni '50, a aver intuito che i dibattiti intorno a "Letteratura e industria" mettevano in discussione i rapporti tra intellettuali, scrittori e l'industria della letteratura. Qui non intendo parlare della trasformazione dell'industria editoriale italiana analizzata così bene da studiosi quali Golino, Ferretti, Spinazzola, Cadioli e Abbruzzese. Intendo invece considerare il fenomeno che colpisce l'industria culturale/massmediale nella civiltà postmoderna e che coinvolge produttori, distributori, critici e consumatori dei prodotti di cultura, e che colpisce specificamente l'industria del romanzo contemporaneo.

Nel 1958 in *Per uno stato civile dei letterati* Fortini impostava il problema dei rapporti tra scrittori e pubblico sostenendo che negli ambienti delle scienze e della tecnologia lo scrittore viene discredito e lo si accusa di "vacuità, dilettantismo e scarsa serietà" (25). Inoltre, quando lo scrittore accede agli strumenti di cultura di massa egli viene "mediato, controllato e deformato dai funzionari organici dell'industria e della politica culturale" (27). Più importante è quanto poi Fortini afferma: "I veri nemici della cultura e della libertà non sono né i partiti né le loro ideologie . . . ma le grandi istituzioni culturali di massa, la scuola, la stampa, l'editoria, la radiotelevisione, il cinema" (27). In un secondo articolo, *Astuti come colombe*, apparso quattro anni dopo ne "Il menabò" n. 5, Fortini ribadisce che "l'industria non è un tema, è la manifestazione del tema che si chiama capitalismo" (35). Oggi se si sostituisce la parola industria col termine postmoderno credo che per Fortini (come per Fredrick Jameson)<sup>10</sup> abbia altrettanto senso dire che il postmoderno non è un tema ma è la manifestazione del tema tardo-capitalismo postmoderno. Infatti dubito che Fortini abbia cambiato parere sul destino dell'intellettuale nel mondo dell'industria e dei mass media, e cioè della falsa o illusoria libertà dell'intellettuale sempre più subalterno, mediatore e parte integrante del piano del capitale. Ma dubito pure che Fortini scoraggi gli intellettuali da qualsiasi partecipazione nell'industria della cultura massmediale. Dopo tutto, il suo lavoro è indice di come un intellettuale, volendo, può mantenere la sua autonomia ideologica e artistica pur lavorando nell'industria dei media. Che oggi lo scrittore sia sempre più compromesso con il mondo dei rapporti di produzione è fin troppo ovvio, anzi sarebbe un'illusione per uno scrittore o per un critico immaginare di poter condurre un lavoro culturale senza nessun compromesso. Ma qui rimanderei a studi come *L'autocritica dell'intellettuale* di Giancarlo Ferretti per una

<sup>10</sup> Il saggio di Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, scritto in parte all'inizio degli anni '80, è apparso nella rivista "New Left Review".

discussione più approfondita. Comunque, credo che la critica di Fortini, come quella più recente di Luperini, nei confronti dell'industria culturale e del postmoderno provenga da una nozione o meglio da una profonda convinzione dell'arte come valore etico-morale e socio-politico in diretta opposizione a ciò che Eco fa dire a Garamond ne *Il pendolo*, e cioè che oggi "l'editoria è un'industria, la più nobile tra le industrie, ma un'industria" (195). Purtroppo questa è una cruda realtà che molti scrittori rifiutano perché non possono accettare l'idea che l'oggetto-libro sia diventato merce da mercato — neppure dopo l'ormai noto scherzo della casa editrice Feltrinelli che nell'estate del 1988 metteva i libri in vendita al chilo.

Il conflitto tra scrittori e critici sulla questione dell'industria della cultura in Italia sembra accentuarsi con la pubblicazione di *Eclissi dell'intellettuale* di E. Zolla nel 1959 (una critica aristocratico-apocalittica in cui notiamo il rifiuto del mondo della tecnologia in nome di un'ideologia umanistica). Fortini, in *Astuti come colombe*, denunciava le proposte di Vittorini, Calvino e Scialia come falsamente progressiste e conformi alle esigenze di ammodernamento culturale o di pseudoriformismo promosso dal neocapitalismo. Gianni Scialia, in *Dalla natura all'industria*, sosteneva che il "compito di una letteratura contemporanea è quello di anticipare, 'nella' rappresentazione dell'alienazione industriale, il divenire della liberazione 'dalla' alienazione industriale" (153). E qui se all'espressione "alienazione industriale" sostituiamo l'espressione "massificazione postmoderna" notiamo come il suggerimento di Scialia è valido tutt'oggi. Ma è innanzi tutto in *Signor capitale e Signora letteratura* (1977) — nella denuncia del "capitale eversivo" che "de-estetizza l'arte per ri-estetizzarla altrimenti nelle forme della non-arte, dell'anti-arte" — che Scialia sembra venirci più incontro. Parlando della morte dell'arte, in quanto nel potere totalizzante del capitale l'arte, non essendo più un bisogno dello spirito, vive e muore nel mondo del lavoro e della produzione, Scialia sostiene che sta sempre all'arte compiere il cosiddetto "trucco sinonimico" (e io aggiungerei oggi specificamente allo scrittore postmoderno) saper "trasformare l'arte in sapere, in riflessione e autocoscienza" (*Signor Capitale e Signora letteratura* 166). Naturalmente la sfida al postmoderno è altrettanto implicita ne *La sfida al labirinto* di Calvino il quale suggeriva che compito dello scrittore e del critico è quello di "compilare una mappa del labirinto, reagendo al fascino del labirinto" (96). Non dimentichiamo che come testimoniano *Le lezioni americane*, Calvino ha sempre avuto fiducia nel futuro della letteratura non sentendosi affatto minacciato dalla galassia elettronica che, secondo Marshall McLuhan, avrebbe sostituito quella di Gutenberg nella società post-industriale. Nella *Lezione 5: Molteplicità* troviamo di fatto il suggerimento che "la grande sfida per la letteratura è il saper tessere insieme i diversi saperi e i diversi codici in una visione plurima, sfaccettata del mondo" (109-10).

Ne "Il menabò" 5, in *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, Eco intraprendeva un discorso che viene approfondito in *Apocalittici e integrati*



(1964), dove reagisce direttamente contro "l'intellettuale" di Zolla e contro una critica apocalittica nei riguardi dei mass media e della cultura di massa — opera importantissima proprio perché anticipa (come i saggi di Leslie Fiedler) le attuali polemiche sulla letteratura e le arti postmoderne. Ne "Il menabò" Eco accentuava come lingua e contenuto vanno aggiornati per parlare a un nuovo pubblico e, riferendosi alla lirica del cantante popolare Claudio Villa, afferma: "Costui sembra sfuggire alla realtà inumana della macchina: il suo universo è definito dai concetti umanissimi di 'cuore' 'amore' e 'mamma'" (*Del modo* 203). Al polo opposto di Claudio Villa troviamo l'esempio di Antonioni ne *L'eclisse* e di Joyce nell'*Ulysses* per il modo in cui questi due si pongono nell'alienazione e la riducono a struttura formale. Jacques Barzun ha recentemente accentuato (*The Culture We Deserve*) che oggi abbiamo la cultura che ci meritiamo, ma Eco già nell'introduzione a *Apocalittici e integrati* richiamava il detto che ogni epoca ha l'avanguardia e l'inconscio collettivo che si merita asserendo che "ogni società culturale ha le 'novità' che si merita" (x). A mio avviso la carenza più grave della critica fatta a Eco si trova nella critica di Pietro Citati, nella recensione *La Pavone e Superman a braccetto di Kant*, in quanto non solo Citati non considera l'intenzionalità dell'interdisciplinarietà di Eco ma, ciò che è più importante, non tiene conto del pubblico cui viene indirizzata l'opera di un teorico che, come vediamo in *Lector in fabula* o ne *Il nome della rosa*, conosce (o meglio, considera essenziale) l'importanza di dover parlare a vari tipi e livelli di lettori.<sup>11</sup>

Come per Eco così per noi, qui non si tratta di voler essere postmoderni ad ogni costo o di dover scegliere tra "conservatori amareggiati" e "progressisti in tensione" quanto invece di voler suggerire che forse è ora di riesaminare i parametri entro cui (re)agisce buona parte della critica di sinistra davanti alla produzione postmoderna. Sono pienamente d'accordo che gli "integrati" peccano di un eccessivo o ingenuo ottimismo nei confronti del postmoderno, ma credo pure che la critica "apocalittica", richiamandosi ancora a Eco, vada rimproverata innanzitutto perché raramente tenta uno studio concreto dei prodotti e dei modi in cui vengono davvero consumati, e anziché analizzare il postmoderno caso per caso, per farne emergere le caratteristiche strutturali, lo nega in blocco. Sappiamo che mentre una chiara ideologia fa vedere a Marcuse l'industria della comunicazione come un'operazione di appiattimento unidimensionale, una mancanza di ideologia (politica?) in McLuhan gli fa vedere la stessa realtà come un fatto naturale della "galassia elettronica" in cui il messaggio va cercato nella forma stessa del messaggio. Lo stesso si può dire per la critica di Zolla contro i mass media e la cultura di massa vista accanto a quella di Leslie Fiedler (*Cross the Border — Close the Gap*), il quale alla fine degli anni '50 professava che era

---

<sup>11</sup> Dai giorni di *Apocalittici e integrati* Citati sembra aver continuato una critica più *ad hominem* che critico-conoscitiva dell'opera di Eco. Basta vedere come tratta l'autore de *Il pendolo* nella recensione *Giocando a dadi con Eco e Foucault* apparsa in prima pagina de *La repubblica*.

ora di chiudere la lacuna tra alta e bassa letteratura a favore di una cultura pop (o *midcult*).

Nell'introduzione a *Il punto su: il romanzo poliziesco* Giuseppe Petronio lamenta il modo in cui molti critici considerano il giallo come un mero oggetto di consumo (come paraletteratura, o *Trivialliteratur*) esclamando: "Ah critici, critici! Snob, razzisti, classisti, e, per dirla con eufemismo garbato, uomini di scarse letture" (86). Anche se Petronio non fa nessun riferimento al postmoderno bisogna chiedersi se qui il noto critico parli in generale dei limiti e dei pregiudizi di molti critici accademici nei confronti dei nuovi fenomeni culturali. E qui ci chiediamo se spesso non sia più il critico (più ironico quando egli è di tendenza marxista) che lo scrittore ad operare in una sfera culturale alquanto distante dalla realtà quotidiana della massa. Inoltre c'è anche da chiedersi perché alcuni critici reagiscano negativamente a qualsiasi forma di commistione o trasgressione dei generi letterari. Certo, a volte si fanno eccezioni per gli scrittori affermati, e quindi va bene se Gadda, Calvino, Eco, o Malerba utilizzino strutture del giallo o dei fumetti, ma il giudizio è spesso ben diverso per i "nuovi narratori". Ad esempio, quanti sono del parere di E. Sanguineti nel considerare la narrativa dei cosiddetti "giovani narratori", accusati di produrre meri *divertissements* a-ideologici e a-storici, e di abbandonarsi a "un'eleganza inutile"?<sup>12</sup> Ancora una volta credo che la risposta vada cercata non in una questione di gusti o di generazione ma in una dimensione ideologica. Richiamando Eco e l'esempio della lirica di Claudio Villa, sono del parere che oggi la critica al capitale postmoderno deve tener presente il *background* e le esigenze del pubblico della civiltà attuale. In breve, dubito che servirsi esclusivamente dell'esempio del commercio dei lupini de *I Malavoglia* sia oggi il modo più efficace di denunciare i mali del neocapitalismo della civiltà massmediale alla generazione post-sessantottina "acculturatasi" davanti al televisore e davanti agli *spots* pubblicitari. Bisogna riconoscere che scrittori come Eco, Orenigo, Benni, o Tondelli, e registi come M. Nichetti (si pensi ai suoi film come *Ladri di saponette* e *Volere volare*) offrono idee, immagini e tecniche artistiche più facilmente accettabili da nuovo pubblico che negli ultimi trent'anni si è formato con stereotipi filmici, televisivi e massmediali. È vero che il postmoderno, contrario alla neo-avanguardia italiana, non parte da una contestazione distruttiva del potere proprio perché i suoi promotori iniziali non sembrano imporsi un impegno ideologico-politico. Ciononostante questo non significa che un'opera parodica o carica di ironia non possa condurre un'operazione eversiva solo perché non rivela esplicitamente un'impostazione politica. Come disamina della società industriale considero efficace sia le opere critico-conoscitive di Bianciardi, Volponi e Parise, sia l'operazione comico-grottesca di Lucio Mastronardi ne *Il calzolaio di Vigevano*. E come analisi della società post-industriale postmoderna

<sup>12</sup> Per un resoconto delle reazioni di critici e scrittori italiani alla nuova narrativa rimando al mio *Scrittori, critici e industria culturale dal '63 ad oggi*.



trovo altrettanto eversiva sia l'operazione di Nico Orengo in *Ribes*, dove assistiamo all'ironica e parodica trasformazione di una cittadina ligure in una "società dello spettacolo" (man mano che l'instaurazione di canali radiotelevisivi privati influiscono sulla vita di ogni cittadino), sia l'insieme di scene e *performances* in *Un weekend postmoderno* di Tondelli, sia la critica all'irrazionalismo contemporaneo de *Il pendolo di Foucault*.

Qui non possiamo decidere dove sia il divario tra un'operazione divulgativa o una dissacrazione postmoderna che permette di ridurre i testi di autori quali Dante, Shakespeare, Manzoni o Moravia a sceneggiati televisivi trasmessi accanto alle *telenovelas*, ai *serials* e ai *supershows* all'americana. Tantomeno possiamo discutere perché non sia una dissacrazione della letteratura (colta?) l'operazione di Eco il quale, per narrare la semiosi illimitata, l'intertestualità, la psicosi del sospetto, o "i limiti dell'interpretazione" ermetica, egli genera/ricostruisce ne *Il nome della rosa* e ne *Il pendolo di Foucault* una piccola enciclopedia della cultura contemporanea con numerosissime passeggiate inferenziali che rimandano dalla Bibbia ai testi delle scienze esoteriche, da Dante a Pavese, dai *videogames* al mondo di Marlowe e di Indiana Jones, dai Templari alle brigate rosse o nere. Cioè un'operazione in cui il lettore passa continuamente dal mondo della letteratura colta a quello pop e dalla Storia alla cronaca rosa o nera, grazie alla semiosi illimitata e alle citazioni postmoderne che trasgrediscono i confini dei vari generi. Comunque bisogna chiedersi se nell'attuale società postmoderna ridurre i classici a sceneggiati televisivi, oppure richiamarli nei fumetti o nelle parodie e nei *pastiches* postmoderni non sia preferibile alla scelta di non farli conoscere affatto al pubblico massmediale. A prescindere che alla televisione, nei film, nella letteratura e nei media ci sia posto per tutto, direi che è tutta questione di saper distinguere (e gustare) tra un mero *divertissement*, un'operazione divulgativa, e le operazioni eversive di autori che per quanto possano sembrare complici del postmoderno in realtà si distanziano da esso con ironia o con altri strumenti di distanziamento critico-conoscitivo.

Oltre al pericolo inerente a ogni stasi ideologica, il problema più grave che intravedo in molta critica italiana (innanzitutto quella marxista) del postmoderno è la mancanza di distinzione tra una critica rivolta ai teorici del postmoderno (a partire dalla fine degli anni '70 con i dibattiti tra Lyotard e Habermas) e una critica testuale di opere di autori postmoderni che sin dagli anni '60 si sono proposti di analizzare con un'ottica ironica o parodica la produzione e il consumo dell'immaginario di massa della civiltà postmoderna. Ad esempio, nell'introduzione a *L'allegoria del moderno* Luperini critica con sue buone ragioni "il nichilismo morbido" di Vattimo ma diventa generalizzante verso tutti i postmoderni nel denunciare (un po' troppo alla Jameson) la rappresentazione postmoderna come "organica alle forze del potere", "incapace di assumere" un minimo di distanza "critica e cognitiva", e nell'insieme come una forma di "apologia dello *status quo*" (4-6). Per Luperini "la vera svolta epocale non si è avuta negli anni Cinquanta di questo secolo, ma nei primi decenni di quello

scorso" (4). A prescindere dal fatto che gli effetti culturali della rivoluzione industriale meccanica ottocentesca non sono di massa e colpiscono operai e borghesi in modi diversi, direi che è invece a cominciare dagli anni '50, con la scoperta dei *microchip*, con la diffusione dell'informatica e con la massificazione dovuta ai media, che l'intera società sente gli effetti della civiltà tecnologica (la quale diventa sempre più un "villaggio globale tecnologico", per dirla con McLuhan). Si pensi a come la galassia elettronica ci permette, seduti a casa, di visitare luoghi e culture in qualsiasi luogo del nostro pianeta al semplice tocco del telecomando. Indubbiamente la televisione, il cinema e i mass media oggi continuano a rivoluzionare l'immaginario collettivo molto più velocemente che la scoperta del motore nel secolo scorso — una realtà socio-culturale che non solo Marx ma neppure Benjamin potevano prevedere.

Aggiungo che mentre sono tra i primi a denunciare la televisione e i media per il modo in cui ci offrono dei frammenti, spesso confusi, di immagini e di miti di una "società dei simulacri", sono anche tra i primi a chiedere di chi sia la colpa. Chi guarda gli *shows* all'americana alla televisione italiana? Dove sono gli intellettuali consulenti dei media italiani alla guida di quel fenomeno audiovisivo che negli anni '50 veniva considerato uno strumento miracoloso per raggiungere milioni di analfabeti — uno strumento capace di istruire e di far divertire portando nelle case musei, gallerie, musica, arte, cinema, luoghi e eventi in Italia e nel mondo intero? Naturalmente bisogna chiedersi pure qual sia il potere del pubblico, lo stesso pubblico che si rifiuta di leggere narratori e poeti sciocchi o illeggibili dovrebbe saper rifiutare i programmi stupidi e/o volgari. Di fatto, proprio perché è questione di produzione e di mercato è naturale che sia il pubblico a determinare, garantire e sostenere il successo commerciale di qualsiasi prodotto.

Qui arriviamo alla questione di chi dovrebbe istruire e orientare il pubblico facendogli notare i tranelli della civiltà postmoderna che sfrutta, oggettualizza e mercifica tutto sotto la maschera del benessere e del divertimento. Direi che l'intellettuale e il critico abbiano ancora un ruolo importante nella nostra società, anche se a volte (per la troppa "visibilità massmediale" ?) invece di *opinion makers* essi diventano degli *showmen* alla televisione, sui quotidiani e sui settimanali.<sup>13</sup> La "missione del critico" (rimando al testo omonimo di Sanguineti) a mio avviso rimarrebbe quella di rendere più trasparente la superficialità della società postmoderna in quelle opere che non fanno altro che appagare la pseudo-cultura e in quelle che glorificano il kitsch, il pastiche o le

<sup>13</sup> Naturalmente qui sto parlando in generale di critici, scrittori e intellettuali che sembrano insistere più sul fare spettacolo o, se si vuole, sul creare polemiche, anziché svolgere un ruolo di interpreti dei fenomeni culturali che ci circondano. Parlo delle cosiddette "personalità" della cultura massmediale tipo Vittorio Sgarbi, Aldo Busi, Pietro Citati e Giovanni Raboni, tanto per fare i nomi più illustri. Ma immagino che per gli accademici italiani bisognerebbe aggiungere anche Eco e Vattimo i quali sono così spesso *on the road* nelle università nordamericane e europee.



immagini (sia elettroniche che stampate) come realtà autentiche, o peggio come se fossero le uniche forme di realtà. Il critico non dovrebbe giudicare *a priori* la qualità solo per il fatto che l'autore e l'industria insistono sulla quantità. E cioè, anche se un *best seller* viene lanciato, premiato, recensito e pubblicizzato con le stesse operazioni di *marketing* (si pensi al caso Eco) con cui si lanciano i nuovi modelli di macchine, i film, i *rock stars* o qualsiasi nuovo prodotto per la massa, il critico ha il compito di giudicare i meriti artistici dell'opera e non semplicemente il modo in cui viene diffuso. Dice bene Eco quando sostiene che vendere la Bibbia in edizione paperback e in grande quantità non diminuisce il valore del Testo Sacro.

In *Un weekend postmoderno* si richiama l'affermazione di Harold Bloom che "ogni critico ha bisogno di un poeta della propria generazione da seguire e con cui confrontarsi". Tondelli aggiunge: "Ma anche un poeta, uno scrittore, un artista, ha bisogno di un critico della propria generazione con cui confrontarsi e discutere. E, sinceramente, nel campo letterario, non si vede granché all'orizzonte" (374). Dubito che sia una barriera generazionale a far rifiutare ad alcuni critici le opere cosiddette postmoderne di scrittori che, intenzionalmente, si propongono di riflettere una società in cui il bagaglio culturale-libresco viene sostituito sempre di più da un'insieme di *performances* carnevalesche fatte di suoni, immagini, echi e miti provenienti dalla televisione, dal cinema e dai media in generale. In *Un weekend postmoderno* troviamo accuratamente descritta questa società postmoderna italiana lungo la famosa costa marchigiana, a Firenze, Roma, Milano o Napoli, che sembra identica a quella di Parigi, Londra o New York, proprio perché il condizionamento della civiltà massmediale non conosce confini. Come si diceva, nella galassia elettronica il mondo si riduce a un "villaggio globale". E quindi concluderei col ripetere che tutt'altro che a una *querelle* dei vecchi e dei giovani il conflitto tra critici apocalittici e integrati postmoderni nella società postindustriale risale ad antagonismi intransigenti tra umanisti e promotori della cultura tecnico-scientifica, o a schieramenti ideologici che ostacolano il compito del critico nel confrontare (sfidare, diceva Calvino) dal di dentro la società massmediale.<sup>14</sup> Oltre alla sua funzione tradizionale di mediatore tra artista e pubblico, oggi, nel mercato delle lettere, sta soprattutto al critico massmediale il compito di guidare i lettori in un mondo sempre più bombardato dalla stampa, dall'informatica elettronica, dagli oggetti usa e getta, dagli *special effects*. Il critico che ignora o rifiuta tutta la produzione industriale postmoderna senza decostruirla dal di dentro, e cioè senza un tentativo di smontarla per meglio capirla (anche senza illusioni di dominarla) — e quindi per smascherare i travestimenti e i condizionamenti del potere di chi controlla i

---

<sup>14</sup> Mi riferisco a quella che una volta si chiamava "la critica militante" e che oggi molti chiamano semplicemente la critica giornalistica. Per un resoconto di come critici e scrittori vedano la critica giornalistica oggi in Italia rimando al mio *Scrittori, critici e industria culturale dagli anni '60 ad oggi*.

media —, o sottovaluta gli effetti di questa industria oppure s'illude di vivere, con nostalgia, in una civiltà pre-massmediale convinto che la "vera" (?) letteratura non vada contaminata al mercato e dal mercato.

*University of Toronto*

### Opere Citate

- Almanacco Bompiani, Milano, Bompiani, 1968.
- Barth John, *The Literature of Replenishment*, "The Atlantic" (January 1980), 64-71.
- Barzun Jacques, *The Culture We Deserve*, Middletown, Wesleyan UP, 1989.
- Benni Stefano, *Bar Sport*, Milano, Mondadori, 1976.
- \_\_\_\_\_, *Terra*, Milano, Feltrinelli, 1983.
- \_\_\_\_\_, *Il bar sotto il mare*, Milano, Feltrinelli, 1987.
- Bernari Carlo, *Era l'anno del sole quieto*, Milano, Mondadori, 1964.
- \_\_\_\_\_, *Tre operai*, Milano, Rizzoli, 1934.
- Bianciardi Luciano, *Il lavoro culturale*, Milano, Feltrinelli, 1957.
- \_\_\_\_\_, *L'integrazione*, Milano, Bompiani, 1960.
- \_\_\_\_\_, *La vita agra*, Milano, Rizzoli, 1962. Calvino Italo, *La sfida al labirinto*, "Il menabò" 5 (1962). Ora in *Una pietra sopra* 82-97.
- \_\_\_\_\_, *Cosmicomiche*, Torino, Einaudi, 1963.
- \_\_\_\_\_, *T con zero*, Torino, Einaudi, 1964.
- \_\_\_\_\_, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979.
- \_\_\_\_\_, *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980.
- \_\_\_\_\_, *Le lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988.
- Capozzi Rocco, *Il dibattito critico in nordamerica. Il romanzo postmoderno, né nostalgico né meccanico*, in *Teoria e critica letteraria oggi*, a c. di Romano Luperini, pp. 87-110.
- \_\_\_\_\_, *Scrittori, critici e industria culturale dagli anni '60 ad oggi*, Lecce, Manni, 1991.
- Citati Pietro, *La Pavone e Superman a braccetto di Kant*, "Il giorno" (14 ottobre 1964).
- \_\_\_\_\_, *Giocando a dadi con Eco e Foucault*, "La repubblica" (21 ottobre 1988).
- Di Ciaula Tommaso, *Tuta blu*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- Eco Umberto, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, "Il menabò" 5 (1962), 198-237.
- \_\_\_\_\_, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1964.
- \_\_\_\_\_, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1980.
- \_\_\_\_\_, *Il pendolo di Foucault*, Milano, Bompiani, 1988.
- Ferretti Giancarlo, *L'autocritica dell'intellettuale*, Padova, Marsilio, 1970.
- Fiedler Leslie, *The Collected Essays of Leslie Fiedler*, New York, Stein and Day Publishers, 1971.
- Fortini Franco, *Astuti come colombe*, "Il menabò" 5 (1962), 29-45.



- \_\_\_\_\_, *Verifica dei poteri*. Bologna, Il Saggiatore, 1965.
- \_\_\_\_\_, *Per uno stato civile dei letterati*, in *Verifica dei poteri* 68-88.
- Jameson Fredrick, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, "New Left Review" 146 (1984), 53-92.
- \_\_\_\_\_, *Il postmoderno e la logica del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti, 1988.
- Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, New York, Routledge, 1988.
- \_\_\_\_\_, *The Politics of Postmodernism*, New York, Routledge, 1989.
- Leone Michele, *L'industria nella letteratura italiana contemporanea*, Saratoga, Anma Libri, 1976.
- Luperini Romano (a c. di), *Teoria e critica letteraria oggi*, Milano, Franco Angeli, 1991.
- \_\_\_\_\_, *L'allegoria del moderno*, Roma, Editori Riuniti, 1990.
- Mastronardi Lucio, *Il calzolaio di Vigevano*, Torino, Einaudi, 1962.
- \_\_\_\_\_, *Il maestro di Vigevano*, Torino, Einaudi, 1965.
- Orengo Nico, *Ribes*, Torino, Einaudi, 1988.
- Ottieri Ottiero, *Tempi stretti*, Torino, Einaudi, 1964.
- \_\_\_\_\_, *La linea gotica*, Milano, Bompiani, 1962.
- \_\_\_\_\_, *Donnarumma all'assalto*, Milano, Bompiani, 1963.
- Parise Goffredo, *Il padrone*, Milano, Feltrinelli, 1965.
- Petronio Giuseppe, *Il punto su: Il romanzo poliziesco*, Roma, Laterza 1985.
- Sanguineti Edoardo, *La missione del critico*, Genova, Marietti, 1977.
- Scalia Gianni, *Dalla natura all'industria*, "Il menabò" 4. Ora in *Critica, letteratura, ideologia*, Padova, Marsilio, 1968, pp. 141-58.
- \_\_\_\_\_, *Signor capitale e signora letteratura*, Milano, Dedalo Libri, 1977.
- Sereni, Vittorio, *Gli strumenti umani*, Torino, Einaudi, 1965.
- Tessari Roberto (a c. di), *Letteratura e industria*, Milano, Zanichelli, 1976.
- Tondelli Pier Vittorio, *Un weekend postmoderno*, Milano, Bompiani, 1990.
- Vittorini Elio, *Industria e letteratura*, "Il menabò" 4 (1961), 13-20.
- Volponi Paolo, *Memoriale*, Milano, Garzanti, 1962.
- \_\_\_\_\_, *La macchina mondiale*, Milano, Garzanti, 1964.
- \_\_\_\_\_, *Corporale*, Torino, Einaudi, 1974.
- \_\_\_\_\_, *Con testo a fronte*, Torino, Einaudi, 1986.
- \_\_\_\_\_, *Le mosche del capitale*, Torino, Einaudi, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Di letteratura e industria, Paolo Volponi e la Pantera*, "L'immaginazione" 72-73 (gen.-feb. 1990), 1-11.
- Vattimo Gianni, *La società trasparente*, Milano, Garzanti, 1988.
- Vitizzai Elisabetta Chicco (a c. di), *Scrittori e industria. Dal "Menabò" di Vittorini e Calvino alla "letteratura selvaggia"*, Torino, Paravia, 1982.
- Zolla Elémire, *L'eclisse dell'intellettuale*, Milano, Bompiani, 1959.

Gregory L. Lucente

## Modernism and Postmodernism in Contemporary Italian Fiction and Philosophy

---

By now critical thought both in the United States and in Europe — with a few major exceptions to be noted shortly — seems more or less in agreement that there actually exist certain differences between the literature of modernism and that of postmodernism; but even today there remain areas of serious contention as regards this topic. We might begin by listing three such areas. First, what exactly is the nature of these differences that everyone seems to be talking about? Second, even given their existence, are these differences really so significant as many of the participants in critical/theoretical discussions claim them to be? And, third, how are the differences themselves to be viewed, that is, how is the shift from modernism to postmodernism to be evaluated not just in formal or empirical or even aesthetic terms but also in ethical — which in this context is to say sociopolitical — terms? In the course of this essay, I will attempt to address the first of these questions explicitly while merely suggesting, implicitly, my feelings about the last two.

I should start by saying that it seems to me fruitless to deny that there exist notable similarities, even if in the fashion of family resemblances, among the principal authors of the modernist canon in the West (say, for our present purposes, Pirandello, Svevo, and Gadda, although Proust, the younger Joyce, and Faulkner would do as well) and among those of postmodernism (Eco, Manganelli, and the later Calvino, with the later Joyce, John Barth, and Vladimir Nabokov waiting in the wings). I believe, moreover, that there are salient differences — and not merely family differences, to belabor a term — between the two groups as groups. Although these differences are graded and occasionally obscure rather than neatly drawn and crystal clear, they do, I repeat, exist in a significant and functional way, and they can be outlined, however schematically, by adopting four basic categories to be considered one by one: authority, closure, alienation, and, finally, representation.

Modernist narratives appeal to interpretative authority in various ways, primarily through irony and often, as David Hayman has pointed out in his reading of Joyce's early and middle works, through the subtly ironic arrangement of narrative segments as distinct from narrative voice. Along with interpretative authority, modernist texts — even as they appear open-ended — aim toward narrative closure through the establishment of both moral and formal hierarchies,



however provisional such hierarchies may seem at first glance. In terms of individual characters, the great theme of modernist literature, which is the relationship between the central individual and the society in which he or she (but almost always he) lives, is portrayed in the key of distance, of individual alienation, existential uncertainty, and Angst.

Finally, as regards the category of literary representation, for better or worse modernist literature believes in it, at least as a category. That is, the concern for linguistic refinement so much in evidence throughout modernist programs, the concern for prose style, regularly retained a representational format, in which the very point of actively refining narrative language was to create a fuller, more effective "portrayal" of what language was supposed to re-represent outside language, be that the psychological development of the individual in the world of matter and sense or the spiritual development of human collectivity. In other words, the aesthetic model here remained one in which language, as a transparent rather than opaque agency (to borrow terminology begun by Russell and Whitehead), led to the world, albeit within the ever-shifting hierarchies of doubt, self-reflection, and, now to follow Tarsky, "meta-language."

In the literature of postmodernism, each of these categories takes on a distinctly different cast. Interpretative authority is broken apart both through fragmentation of the narrative segment and through the often discussed effects of "citationality" woven within the narrative texture, which is now made up of a congeries of prenarrative voices all of which are on display but none of which is finally dominant or individually determinant. In the process, the modernist hierarchy of ordered narrative levels becomes flattened out into surface rather than depth, a surface now negotiable only in confusion and disarray. Narrative closure as a goal is thus foregone in favor of the text as process instead of product. Rather than alienation, a concept that in modernist literature is linked to a notion of the individual subject, the postmodern text emphasizes the delights of process as a collective phenomenon of mass culture, as the seemingly communal immersion in the *jouissance* of postmodern appropriation and presentation. The potential closure of parody, to put this in other terms, gives over to the apparent open-endedness of pastiche. In this way, representation, as a means of representing something outside the aesthetic experience, is abandoned as a notion, with the result that the self-contained aesthetic experience itself becomes the primary category of sociocultural (and I would argue also political) life, a sort of mass-cultural "games without end" at play in the world of the postmodern.

At this juncture, it would probably be useful to pause for a moment to underscore a few of the problems that the above schema, at least as regards postmodernism, inevitably runs into. First, it is hard to tell exactly to what extent collective narcissism, in the era of the postmodern, means not only communal delight but also solipsism, anti-historicism, and, in effect, political withdrawal. Second, it is not at all clear that the apparent collectivity of

postmodern experience is really communal rather than singular, is really an experience in which man is truly more "connected" or, on the other hand, is in fact one in which man is more and more alone. Finally, it is equally uncertain that in the framework of the postmodern it actually makes sense, in anything other than an academic sense, to talk about literary narrative (as opposed to such other, now dominant narrative forms as television and cinema, most recently via video, and the popular narrative of the paperback romance). However germane these problems may be, the necessary *points de repère* of any discussion of postmodernism remain in force: the condition of process itself as totality, without beginning or end, which is to say, as the experience of cultural immersion; the destruction of hierarchies and, along with it, the apparent elimination of the culture of the elite; the internationalization of culture in what is now a global rather than local or even a national context; and, in conclusion, the end of a culture of ordered self-reflection and so the beginning of a rapidly shifting, nonlinear culture of pure experience unhindered by rationality and doubt, a culture to be lived rather than one to be reflected upon.

The international debate over both the significance of these differences and the questions of their ethical evaluation can be approached by a path that initially passes through the works of Terry Eagleton, which are at times carried forth *solus ad solam*, while at times in dialogue with Fredric Jameson.<sup>1</sup> Again, one of the beliefs that both these writers have in common, one shared as well by Gianni Vattimo (to be discussed shortly), is that, by way of fundamental disagreement with Jürgen Habermas, such a phenomenon as postmodernism really does exist. That is to say, again in contrast to Habermas, that the project of modernism, with its emphasis on individual dissolution and alienation as well as its constant attempt to reestablish the lost ground of interpretative authority and closure, has come to an end in social as well as cultural terms.

For Eagleton, the distinctive characteristic of postmodern society is the very pervasiveness of culture itself, embellished by postmodernism's delight in interminable self-involvement and pastiche as well as by its invitation to collective immersion in the re-creative activity of cultural production and enjoyment. There is no doubt that Eagleton perceives the potential danger of such phenomena, that he understands all too well that the joy of anti-elitist collective delight runs perilously close to the narcissistic involution of individual hedonism and consumption and that the production of postmodern culture, while it may appear somehow autonomous, with an integrity all its own, is inextricably tied to the market situation of postmodern technological development and to the internationalization of the dominant world economic community. But, overall, Eagleton's handling of the entire question of postmodernism, with its new sense of the individual and the community as well

---

<sup>1</sup> See for example, Eagleton, "Capitalism, Modernism and Postmodernism" (131-47) and "From the Polis to the Postmodern" (366-417).



as its new economy and culture, is notably evenhanded.

Up until now, as Eagleton notes in various contexts, the same cannot be said for Jameson. Where Eagleton sees at least the potential for parody — and so for an ordered hierarchy of values even if in a self-reflective hall of mirrors — Jameson sees only pastiche, only the anti-historical enticements of solipsistic self-involvement with no hope of either rational order or effective escape. A part of this attitude derives, it seems to me, from the core of almost puritanical seriousness that can be found at the center of much of Jameson's work. But still more to the point here is Jameson's dogged adherence to a version (however restructured and updated) of Lukácsian reflection theory, from which perspective this new culture is essentially a reflection of a new economic organization. Since that new economy remains, like it or not, tied to the dominance of the same oppressive bourgeois forces that created and, at least in the final analysis, organized the culture of modernism under industrial and monopoly capitalism, the culture produced by the current international capitalism of "high tech" must be equally suspect: unquestionably a new band, but still the same old tune.

On the other hand, Gianni Vattimo, in his recent treatment of "The Transparent Society," is extraordinarily enthusiastic about more or less everything for which postmodernism strives. In a sense, this enthusiasm is, in and of itself, heartening. Nonetheless, Vattimo's work does create certain perplexities. One of these has to do with his discussion, although fleeting, of sociocultural life in what he appears to regard as the postmodern society par excellence, the United States. Along with a philosophical overview of the sorts of issues we have mentioned so far — the sociocultural immersion of the individual/collective subject in the non-hierarchical and non-authoritatively ordered, i.e., "transparent," society of postmodernism — Vattimo makes an interesting assertion as regards human liberation and the freedom of the word, the very access to speech, in contemporary American life: "Negli Stati Uniti degli ultimi decenni hanno preso la parola minoranze di ogni genere, si sono presentate alla ribalta dell'opinione pubblica culture e sub-culture di ogni specie" (13). True, Vattimo is quick to hedge his bets, to admit that perhaps it should be recalled that complete "political emancipation" has not actually gone along with this apparent liberation and that ultimate economic and technological power still resides in the hands of the great corporations. But all in all, his depiction of American life, indeed his conception of *la società trasparente* in its totality, is nothing short of glowingly optimistic.

It would be nice to be able to share this optimism, but this is not possible. Certainly, the errors that Vattimo makes, at least by implication and suggestion, should be pointed out: in the first place, the two major American groups among those that Vattimo alludes to, women and blacks, provide difficult examples at best, since women are once again assailed by the abortion issue and blacks have not had anything like the economic advancements in relation to whites that the liberal enthusiasts of the 1960s predicted for them; in the second place, any hint

that sub-cultural groups are now speaking out in liberation and sociocultural affirmation seems misguided, even ridiculous, in the light of the highly publicized activities of those groups that at present come most quickly to mind, the symbol-defined yet also extraordinarily violent gangs engaged in bloody internecine warfare in the black and ethnic neighborhoods of Los Angeles, New York, Chicago, Detroit and other large American cities.

But my intent here is not to quarrel with Vattimo over the facts: that would be too easy. Instead, the question I propose at this junction does not have to do so much with the details of *what* Vattimo says, but rather with *why* he would want to say it. The answer is probably all too obvious. Vattimo's conception of life in the United States as, indeed, his entire notion of "the transparent society," remains functionally fixed in the totalizing optimism of its conception of the world, that is, its representation of the world, only to the degree that it actively ignores and/or glosses over the biting material facts of that world. It should perhaps not surprise us then that Vattimo's view of America corresponds remarkably well with George Bush's announced desire for a "kinder, gentler America," a type of society in which contrasts do exist but do not dominate, in which difference is itself happily transparent, in which the sociocultural experience of each subject is at once authentically individual and authentically collective: in short, the society of postmodernism. As I say, all this should not surprise us. But it should disturb us.

Why? For the simple reason that if we, too, are taken in either by Vattimo's re-creative representation of contemporary life or by Bush's, in a sort of fantasy that recalls not the everyday world around us but rather that of Snow White and the Seven Dwarfs (and here the reference to Hollywood is not in any way gratuitous), we will lose whatever genuine choice we have in terms of actually participating in both sociocultural and political life, that is, in the realities of our own world. In my opinion, Jameson's view of postmodernism is too negative, and it may well lead to a sort of non-participation by abstention. But Vattimo's view is far too positive, and in the end considerably more dangerous, because it may well lead to non-participation by default, by giving up our real ability to choose and negate — in short, to cut back the sociopolitical bushes of current American life if not to uproot them completely, as they doubtless deserve. Although when all is said and done I am not against theory (*à la* Knapp and Michaels or anyone else), I am against theorizing for its own sake, against the sort of theorizing that seems to move only in circular fashion as a protective justification for its own continuing discourse (in this instance, *à la* Vattimo), blissfully apart from the actual particulars of the world of its creation and reception; and it seems to me regrettable that so much of the writing on postmodernism, carried out from so many different perspectives, turns out to be of this stripe.

Rather than continue along this line toward a reasoned proposal for renewed sociopolitical involvement in literary criticism (as I have done in another



context), I would now like to turn to something completely different, as they used to say on "Saturday Night Live" (I should add, as they used to say in deeply citational fashion); that is, to the relation between, or, more precisely, the shift from, the functions of symbol to those of allegory in works by two contemporary Italian novelists, Paolo Volponi and Maria Corti. The novels by Volponi are *Il lanciatore di giavellotto* (1981) and *Le mosche del capitale* (1989), those by Corti are *L'ora di tutti* (1962) and *Il canto delle sirene* (1989).

The primary focus here is specifically on the allegorical (rather than symbolic) slant of these novels. In each case, the symbolic unity of the earlier work is denied in the later novels in favor of the patent diversity of realms in the allegorical artifact with its disjunctive appeal to interpretation that blocks the narrative flow.<sup>2</sup> Each of these last two narratives, it is true, is clearly more allegorically distanced and abstract than the earlier symbolic novels; but it is also true that this openly analytical allegorical stance is much clearer, at least in a sociopolitical sense, in Volponi's work than it is in Corti's. Nonetheless, I would like to suggest that both these novels — each of which, I should say, I consider to be extremely effective narratives — indicate to me that perhaps the narrative of postmodernism, in a rejuvenated literal *and* allegorical vein, is now beginning to view its own sociopolitical and cultural situation from a perspective framed critically in the distanced perspective of allegory, and, indeed, framed allegorically in the dissatisfactions of sociocultural life in our own era, which is, like it or not, the era of the postmodern, however tenuous our understanding of that term may continue to be.

In order to flesh out this schematic division between allegory and symbol in recent Italian narratives, it might be easiest to consider a series of passages from Volponi's novels, the first two from the end of *Il lanciatore*, and the third from the opening page of *Le mosche del capitale*. The passages in question are the following:

Trovò con la mano la roncola, che lo aspettava, e il suo sangue intero si versò insieme con tutta la forza del corpo e anche di quella gioia bestiale che esplodeva nel compimento dell'atto; menò la lama sul collo di Lavinia, dalla parte dell'ultimo gesto ad onda, sul suo cedimento di peccatrice. La roncola forte doveva tagliare tutto; ogni legamento tra quel corpo e le immagini del peccato; ogni nodo interno della carne stretto dalla colpa.

(*Il lanciatore* 191)

Cercò anche di mettersi in equilibrio nell'impugnatura di se stesso proprio come un giavellotto, per andare a cadere quanto più in là possibile nel buio, dietro a Vitina. . .

<sup>2</sup> The allegorical method of Volponi's *Le mosche* is discussed by Luperini in Chapter 14 of his *L'allegoria del moderno* (299-302), and by Bettini in his introduction to Volponi's *Nel silenzio campale* (7-16).

. Il nastro sciolto tracciava adesso nel buio il lancio di se stesso. La realtà del vuoto lo convinse del prodigio che infine giungeva a cogliere: senza più dolore né nostalgia; con voluttà, con bravura.

(*Il lanciatore* 192)

Saraccini guarda dall'alto della collina la grande città industriale che si estende nella pianura, spianata dalla notte oltre se stessa fino a sparire tra i riflessi del fiume e le fumate dei campi. . . . Egli è sereno e gode soddisfatto di quella vista e del generale silenzio. "E sì, è proprio un altro grande generale, il silenzio", confida a se stesso e all'universo. . . . La grande città industriale riempie la notte di febbraio senza luna, tre ore prima dell'alba. Dormono tutti o quasi. . . . Gli uomini le famiglie i custodi i soldati le guardie gli ufficiali gli studenti dormono, ma dormono anche gli operai: e non si sentono nemmeno quelli dei turni di notte, nemmeno quelli dei turni di guardia di ronda tra le schiere dei reparti o sotto le volte dei magazzini. Quasi tutti dormono sotto l'effetto del Valium, del Tavor e del Roipnol. . . . Ma dormono anche gli impianti, i forni, le condutture, dormono i nastri trasportatori delle scale mobili che depositano le pozioni chimiche nelle vasche della verniciatura o nei lavelli delle tempere. Dorme la stazione ferroviaria, dormono anche le farmacie notturne, le porte e le anticamere del pronto soccorso, dormono le banche: gli sportelli le scrivanie i cassetti le poste pneumatiche le grandi casse forti i locali blindati.

(*Le mosche* 1)

What seems fairly obvious from the examples of these two novels is that *Il lanciatore* follows a mode of presentation that may be termed symbolic in the apparent *unity* of its narrative presentation of the psychological development of a young boy in the period of Fascist Italy. The symbols (especially the phallic ones, but others as well) are unified here and elsewhere throughout the novel in their portrayal of Damin's psychic motivation and his eventual psychic trauma. This apparent symbolic unity is distinct from what may be regarded *grosso modo* as the patent difference between the levels of allegorical presentation in *Le mosche del capitale*. In *Le mosche*, as opposed to *Il lanciatore*, what is emphasized through the narrative strategies is not the unity of presentation but instead this *diversity* of realms, in which, it is true, people sleep, but in which things sleep too: that is, in which the significance of things as allegorical signs is constantly underscored by way of an open appeal to interpretation in a disjunctive rather than unified mode. That this allegory, as demonstrated in Saraccini's early thoughts, deals repeatedly in the text with the levels of the individual and the universe, thereby stressing what is effectively *left out*, which is to say the entire realm of intimate interpersonal interaction that is presented in such a complex yet unified manner in *Il lanciatore*, attests to the social and the political commitment underlying Volponi's later novel. But again, the aspect to be noted here at least in literary terms is not so much that of sociopolitical engagement as opposed to disengagement but rather that of allegorical disjunction as opposed to symbolic unity.



I would like to make a brief return at this point to two of my earlier studies, that is to a book on realism and myth in modern narrative and to another on literary self-consciousness. The point of this return here is to add a clarification, or perhaps better, a pair of clarifications. First, the notion of "myth" in modern and contemporary narrative does not stop with or even really aim at classical mythology as such, but instead at what might be called mythic perception and mythic discourse (see the later Freud of *Beyond the Pleasure Principle*), that is to say, at all the ways, unconscious and just coming into consciousness, that we experience the world through intellectual conceptions and emotional drives that precede any particular perception and that, therefore, organize our very perceptions for us. Volponi's *Le mosche del capitale* uses a preexistent set of Italian sociopolitical phenomena and sociopolitical aspirations (and, I would add in an Italian context, sociopolitical disappointments) in just this way, thus providing order to an otherwise seemingly disordered, postmodern text. Maria Corti's most recent novel, *Il canto delle sirene*, uses classical mythology (as does, *mutatis mutandis*, recent work by Luigi Malerba) to these same sorts of ends.

The second clarification, the one that has to do with the notion of self-reflection, is simply that I prefer to view self-reflection in the largest terms possible, including specifically *literary* (narrative and linguistic) self-consciousness — that is, the text's self-reflective awareness of its status both as a "story" and as a linguistic artifact — but also extending beyond literary matters proper to questions of individual and group psychology, politics, and culture most broadly conceived. From this point of view, it seems to me that the self-conscious importation of sociopolitical categories into *Le mosche del capitale* (and, again, classically mythic ones into Corti's *Canto delle sirene*) imports not only ethical order into the postmodern text in a Freudian or even Girardian sense but also an allegorical point to that order, which is, in both cases — clearly in Volponi, far more subtly in Corti — not *postmodern delight* but *postmodern critique*. To end, then, I would just like to say — but perhaps it has been apparent all along — that I do believe that things are indeed changing. But I also believe (in order to complicate those very analytical categories with which we began) that literature and culture, and I put these novels into evidence, can help us both to see the changes in our world *and* to confront them.

University of Michigan

## Works Cited

- Bettini, Filippo. "Introduzione." In Paolo Volponi. *Nel silenzio campale*.  
 Corti, Maria. *L'ora di tutti*. Milano: Feltrinelli, 1962.  
 \_\_\_\_\_. *Il canto delle sirene*. Milano: Bompiani, 1980.  
 Eagleton, Terry. "Capitalism, Modernism and Postmodernism." *Against the Grain: Essays 1975-1985*. London: Verso, 1986.  
 \_\_\_\_\_. "From the Polis to the Postmodern." *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Basil Blackwell, 1990. 366-417.  
 Hayman, David. *Ulysses. The Mechanics of Meaning*. 1970. Madison: U of Wisconsin P, 1982.  
 Lucente Gregory L. *Beautiful Fables: Self-consciousness in Italian Narrative from Manzoni to Calvino*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1986.  
 \_\_\_\_\_. *The Narrative of Realism and Myth: Verga, Lawrence, Faulkner, Pavese*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1981.  
 Luperini, Romano. *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*. Roma: Editori Riuniti, 1990.  
 Vattimo, Gianni. *La società trasparente*. Milano: Garzanti, 1989.  
 Volponi, Paolo. *Il lanciatore di giavellotto*. Torino: Einaudi, 1981.  
 \_\_\_\_\_. *Le mosche del capitale*. Torino: Einaudi, 1989.  
 \_\_\_\_\_. *Nel silenzio campale*. Lecce: Manni, 1990.





## Frammenti di geografia romanzesca

---

### I. Preludio

Allora partimmo, e lui si mise avanti per i sentieri delle vigne. Riconoscevo la terra bianca, secca; l'erba schiacciata, scivolosa dei sentieri; e quell'odore rasposo di collina e di vigna, che sa già di vendemmia sotto il sole. C'erano in cielo delle lunghe strisce di vento, bave bianche, che parevano la colata che si vede di notte nel buio dietro le stelle. Io pensavo che domani sarei stato in viale Corsica e mi accorgevo in quel momento che anche il mare è venato con le righe delle correnti, e che da bambino guardando le nuvole e la strada delle stelle, senza saperlo avevo già cominciato i miei viaggi.

(164-65)

Questo brano bellissimo, raccontato da Anguilla, il narratore di *La luna e i falò* di Cesare Pavese, è situato nel testo in una posizione strategica, quando egli e l'amico Nuto — l'altro narratore — si accingono a compiere l'ultima tappa del loro viaggio, verso la cima della collina di Gaminella, che concluderà il romanzo.

Ma questo brano è, soprattutto, straordinariamente emblematico dell'importanza del viaggio in letteratura. Intanto, viaggio e narrazione appaiono inscindibili già nel sintagma "Allora partimmo", in cui la dimensione temporale e quella interpersonale sono espresse rispettivamente dall'avverbio e dal verbo in prima persona plurale, in posizione iniziale, per cui il testo si configura come uno spazio su cui s'inscrive un itinerario, come un tempo che scandisce una durata. Poi, viaggio ed esperienza sono contenuti nel verbo "riconoscevo", in cui non si sa se sottolineare la ripetizione indicata dal prefisso o l'atto espresso dall'azione verbale: "ri-conoscevo": il viaggio come ritorno, il viaggio come conoscenza (si veda ancora: "mi accorgevo", "da bambino . . . senza saperlo"), e dunque anche il viaggio come *Bildungsroman*, come racconto di una formazione che diventa racconto di tutta una vita, un'autobiografia — non per nulla prevale la narrazione in prima persona. E ancora, l'elemento picaresco: "avevo già cominciato i miei viaggi", al plurale, fra gli ostacoli e le prove che insegnano a maturare (e "Ripeness is all", ammonisce l'epigrafe shakespeariana del romanzo).

L'importanza del viaggio in letteratura, anche escludendo programmaticamente le relazioni e i resoconti di viaggi stilati o fatti stilare da mercanti, navigatori, missionari, esploratori o inviati speciali, è troppo evidente perché debba essere sottolineata. Basti pensare all'Ulisse omerico e poi dantesco



e joyciano, a Lazarillo e a Gulliver, a Robinson e a Ishmael; oppure si ricordino i viaggi d'avventura di Stevenson, Verne e Salgari, oppure quelli di Conrad, che diventano vere e proprie indagini conoscitive di una coscienza moderna dolorosamente impegnata a demistificare la retorica del colonialismo: viaggio come ricerca o *quest*, come esplorazione, come scoperta, come ritorno a un centro spirituale, come erranza; viaggio che porta ad un arricchimento dell'esperienza o viceversa che conduce al dubbio o allo "svuotamento" di senso (Scatasta 104-5; ma su tutto questo è assai interessante l'intero primo numero della nuova rivista *L'Asino d'oro*, dedicata alla "fine dei viaggi" com'era ipotizzata da Claude Lévi-Strauss all'inizio di *Tristes tropiques*). Su questo sfondo generale, appena accennato ma, credo, sufficientemente suggestivo, vorrei ritornare al brano di Pavese come punto di partenza per il mio percorso critico.

## 2. Un paese ci vuole

Il brano di *La luna e i falò* che ho citato all'inizio stabilisce un nesso strettissimo fra la dimensione naturale ed anzi cosmica (le vigne e la vendemmia, le strisce di vento, la strada delle stelle, il mare venato con le righe delle correnti) e la dimensione storica e personale (il viale Corsica a Genova, e cioè la città, i traffici, l'elemento economico; "io pensavo", "da bambino", e cioè il futuro e il passato di un singolo individuo). Il viaggio è dunque geografico ed esteriore almeno altrettanto quanto esso è spirituale ed interiore, e coinvolge sia una visione ciclica della vita che una concezione lineare del destino, esperite entrambe non in opposizione ma in sintesi dialettica — quella particolare fusione, nel testo pavesiano, fra ragione ed elegia, giudizio storico e nostalgia, *cronos* e *kairos*.

Si rilegga l'inizio del romanzo:

C'è una ragione perché sono tornato in questo paese, qui e non invece a Canelli, a Barbaresco o in Alba. Qui non ci sono nato, è quasi certo; dove son nato non lo so; non c'è da queste parti una casa né un pezzo di terra né delle ossa ch'io possa dire "Ecco cos'ero prima di nascere". Non so se vengo dalla collina o dalla valle, dai boschi o da una casa di balconi. La ragazza che mi ha lasciato sugli scalini del duomo di Alba, magari non veniva neanche dalla campagna, magari era la figlia dei padroni di un palazzo, oppure mi ci hanno portato in un cavagno da vendemmia due povere donne da Monticello, da Neive o perché no da Cravanzana. Chi può dire di che carne sono fatto? Ho girato abbastanza il mondo da sapere che tutte le carni sono buone e si equivalgono, ma è per questo che uno si stanca e cerca di mettere radici, di farsi terra e paese, perché la sua carne valga e duri qualcosa di più che un comune giro di stagione.

(9)

Chiaramente inquadrato fra la "ragione" della prima riga e la "stagione"

dell'ultima, il ritorno del narratore è un viaggio alla ricerca delle radici e dell'identità, un viaggio che, almeno in quanto il narratore è un trovatello e un bastardo, acquista una risonanza più ampia del romanzo di Pavese intitolato *La luna e i falò* per riflettersi sulle origini del romanzo in generale, secondo la proposta critica di Marthe Robert in *Roman des origines et origines du roman*. Ma indubbiamente il viaggio di ritorno, così efficacemente presentato in questo primo paragrafo del testo pavesiano, acquista molto del suo valore dalla contrapposizione col "farsi terra e paese", col principio opposto della stabilità: "questo paese", anche se non è mai nominato nel romanzo, è infatti il centro ideale di tutta la vicenda, perché

Un paese ci vuole, non fosse che per il gusto di andarsene via. Un paese vuol dire non essere soli, sapere che nella gente, nelle piante, nella terra c'è qualcosa di tuo che anche quando non ci sei resta ad aspettarti. Ma non è facile starci tranquillo.

(12)

"Un paese vuol dire non essere soli" è il motivo sottile e persistente che scandisce la *quest* di Anguilla, il suo bisogno, più forte della irrequietezza e del desiderio di viaggiare, di tornare a un'origine e a un'identità problematiche in partenza, ma care e necessarie. Perciò "questo paese", il luogo da cui Anguilla è partito per Genova e per l'America, il luogo a cui è tornato dopo tanti anni, è anche il luogo da cui riparte alla fine per giungere in cima a Gaminella, la collina "sacra" del mito e della storia, il culmine della sua ascensione-ascesi e insieme della sua *katàbasis*, della sua discesa nel mondo dei morti, amati un giorno e ritrovati per un momento nel racconto-rivelazione di Nuto. Si noti che Nuto è l'altro narratore, quello sedentario che non ha viaggiato come Anguilla ma come lui crede nella comunicabilità dell'esperienza — e i due modi di narrare, quello rievocativo e monologante di Anguilla e quello diretto e dialogico di Nuto, costituiscono la non ultima bellezza del testo pavesiano, strutturandolo solidamente in maniera tale che non sarebbe certamente dispiaciuta al Walter Benjamin del saggio sul narratore.

È noto che Pavese non aveva mai messo piede in America, ma anche per lui, come per gli autori che invece "avevano fatto davvero esperienza dei luoghi descritti nelle loro opere, il momento della scrittura segnò sempre la frattura rispetto al mondo della realtà e della storia, l'inizio di una deriva in mari risolutamente allegorici, ricchi di mitologici approdi" (Barbolini 103). Infatti i tre capitoli sull'America — il terzo, l'undicesimo e il ventunesimo — costituiscono dei *flashback* che scandiscono la trama del romanzo, intercalando l'altrove di una terra "mitica" ma demistificata (il mito appunto dell'America, non più significativo per Pavese, come era stato per tanti intellettuali italiani) al qui di una terra diversamente mitica ma non mai demistificata (le Langhe), e contrapponendo il passato di un'esperienza vissuta (l'esilio e la maturazione) al presente di un'esperienza in fieri, il ritorno e la riscoperta della storia collettiva



(la Resistenza) e personale (il passare del tempo).

Il viaggio in America di Anguilla è innanzitutto la realizzazione dei suoi sogni giovanili, quando sentiva il “fischio del treno che sera e mattina correva lungo il Belbo”, facendolo “pensare a meraviglie, alle stazioni e alle città” (12), quando sperava che “di là dalle colline ci fosse un paese più bello e più ricco” (44); è il desiderio di diventare qualcuno, è lo sbocco e lo sfogo della “rabbia di non essere nessuno, la smania, più che di andare, di tornare un bel giorno dopo che tutti *lo* avessero dato per morto di fame” (138); ed è una fuga, per sottrarsi alla polizia fascista che lo cercava per le sue attività sovversive — “sono contento che non pensavi soltanto a far soldi”, gli dice Nuto (139).

Ma che l’America di Anguilla risulti demistificata e insieme allegorica è indubbio. Mi limito a citare una descrizione emblematica al centro del romanzo, nel capitolo undicesimo, quando Anguilla passa una notte nel deserto californiano e vede passare un treno:

Mi piombò addosso sulla strada, illuminandomi dai finestrini l’automobile, i cacti, una bestiola spaventata che scappò a saltelli; e filava sbatacchiando, risucchiando l’aria, schiaffeggiandomi. L’avevo tanto aspettato, ma quando il buio ricadde e la sabbia tornò a scricchiolare, mi dicevo che nemmeno in un deserto questa gente ti lasciano in pace. Se domani avessi dovuto scapparmene, nascondermi, per non farmi internare, mi sentivo già addosso la mano del poliziotto come l’urto del treno. Era questa l’America. . . .

Più avanti nella notte una grossa cagnara mi svegliò di soprassalto. Sembrava che tutta la pianura fosse un campo di battaglia, o un cortile. C’era una luce rossastra, scesi fuori intirizzito e scassato; tra le nuvole basse era spuntata una fetta di luna che pareva una ferita di coltello e insanguinava la pianura. Rimasi a guardarla un pezzo. Mi fece davvero spavento.

(62-63)

Basata su un’eco intertestuale dal John Steinbeck di *The Grapes of Wrath* e di *Tortilla Flat*, specie nella prima parte, questa descrizione acquista connotazioni stilistiche e simboliche tipicamente pavesiane soprattutto nella conclusione. Le immagini di violenza reale e metaforica con cui è costruita vogliono sottolineare la estraneità di Anguilla in quel paesaggio, e dunque la sua insuperabile diversità, lui bastardo, da tutti quegli altri “bastardi” di cui era fatta l’America, e dunque ancora la presa di coscienza e la decisione del ritorno. Il tono assertivo della voce narrante, la drammaticità delle connotazioni descrittive non lasciano alcuno spazio a una interpretazione diversa, più favorevole al mito dell’America. Il lettore potrà solo contrapporvi mentalmente, a romanzo finito, le molte violenze che Anguilla riscopre o di cui è testimone sulle Langhe (dai morti repubblicini alla morte del Valino e a quella di Santa), e concludere che pur nella sua negatività il mito dell’America è necessario e costitutivo, perché senza di esso il narratore non sarebbe quell’uomo affermato economicamente, e soprattutto maturo di esperienza, che può, materialmente e letteralmente, tornare.

L'altro viaggio che struttura *La luna e i falò*, quello verso la cima di Gaminella, è un viaggio non tanto nella geografia quanto nella storia e nel mito — la storia italiana contemporanea e la mitologia greca rivisitata alla luce degli studi degli etnografi Walter Otto, Paula Philippson e Karl Kerényi, già cari al Pavese redattore della Einaudi e autore di *Dialoghi con Leucò*. Narrativamente, questo viaggio è ancora più importante di quello in America, che funziona solo da presupposto e da contrasto al ritorno, perché sottende il racconto capillarmente con l'immagine di Gaminella sempre presente ("Mentre parlava, io mi vedevo Gaminella in faccia, che a quell'altezza sembrava più grossa ancora, una collina come un pianeta", 72), le reticenze e i silenzi di Nuto ("Nuto non disse niente. M'ero già accorto che della Mora non parlava volentieri", 51), e la decisione sempre posposta di salire sulla cima: "Adesso, senza decidermi, rimuginavo che doveva esserci qualcosa lassù, sui pianori, dietro le canne e le ultime cascate sperdute. Che cosa poteva esserci?" (48). Sono tutti elementi che contribuiscono potentemente, insieme con le vere e proprie epifanie narrative costituite dalle apparizioni dei cadaveri dell'epoca della Resistenza e dalle allusioni ai falò di festa (San Giovanni), di lavoro (la fecondità dei coltivi) e di tragedia (le Cà Nere, la casupola del Valino), alla sospensione della trama e alla preparazione del culmine finale, la rivelazione, fatta da Nuto che è salito con Anguilla sulla cima di Gaminella, della morte di Santa, giustiziata dai partigiani per i suoi tradimenti:

Gli chiesi se Santa era sepolta lì. . . . — No, Santa no,— disse, — non la trovano. Una donna come lei non si poteva coprirli di terra e lasciarla così. Faceva ancora gola a troppi. Ci pensò Baracca. Fece tagliare tanto sarmento nella vigna e la coprimmo fin che bastò. Poi ci versammo la benzina e demmo fuoco. A mezzogiorno era tutta cenere. L'altr'anno c'era ancora il segno, come il letto di un falò.

(173)

È la conclusione, ben triste e amara, della lunga *quest* di Anguilla: un sapere che si spalanca su un'assenza. Gaminella gli si rivela come un luogo di morte, ma una morte in qualche modo riscattata da un atto di rispetto e di amore che la ritualizza e la consacra: la violenza acquista un qualche significato (non per nulla René Girard ha intitolato *La violence et le sacré* il libro in cui delinea la sua concezione dell'origine della civiltà basata sul capro espiatorio); e con lo stesso gesto narrativo con cui gli affetti e le emozioni personali dei due narratori fondono il passato e il presente, la storia è riassorbita nel mito. Anzi, occorre scrivere "la Storia è riassorbita nel Mito", con le maiuscole, perché Pavese crede a tali valori, e soprattutto il secondo per lui acquista un carattere assoluto e consolatorio.

*La luna e i falò* presenta dunque un intreccio indissolubile fra la narrazione e il viaggio, tra il viaggio e l'esperienza, con una ricchezza di significati e di riferimenti che fa di questo romanzo uno dei libri fondamentali del Novecento



italiano, e certamente il libro indispensabile come punto di riferimento della modernità in Italia: e anche l'anno di pubblicazione, il 1950, indica un crinale cronologico molto rilevato, la metà del secolo, al di là del quale si verificheranno degli sviluppi e dei mutamenti di tale enorme portata, nella società e nella cultura italiana, che nessuno scrittore della generazione di Pavese avrebbe potuto prevedere.

### 3. Viaggi e paesaggi degli anni Ottanta

Uso naturalmente il termine modernità come lo usano Jürgen Habermas ed Ezio Raimondi, e in parte Gianni Vattimo; non scelgo il termine modernismo, corrente in area anglosassone, perché troppo legato in Italia a un movimento riformista in seno alla chiesa cattolica all'inizio del secolo, e dunque in qualche modo non utilizzabile per un contesto culturale più ampio. Questa precisazione terminologica serve forse a sottolineare un paradosso che si aggiunge ai tanti altri indicati dalla critica che si è occupata di postmodernismo (si pensi solo ai saggi fondamentali di Hassan, Lyotard, Jameson e Hutcheon): in Italia oggi si parla di postmodernismo, ma prima d'oggi non si era parlato di modernismo, se non nel senso detto. Per questa ragione sarebbe forse più coerente parlare di postmodernità. In ogni caso, il termine postmodernismo è ormai diffusissimo, e lo si accetta almeno preliminarmente nella sua versione italiana — postmodernità — come ipotesi di lavoro adatta a cercare di individuare e definire i cambiamenti avvenuti nella cultura e in particolare nella narrativa negli ultimi quarant'anni, nell'ambito tematico del viaggio in letteratura.

A questo scopo è forse opportuno dare per scontati in linea di massima e quindi saltare gli sviluppi che si sono avuti nel romanzo italiano dopo la scomparsa di Pavese, e concentrare l'indagine su campioni testuali degli anni Ottanta, perché le differenze (e le somiglianze) possono risaltare meglio mettendo a confronto gli estremi piuttosto che le sfumature. Non per nulla anche Calvino, presentando *Una pietra sopra*, i saggi che vanno appunto dagli anni Cinquanta all'inizio degli anni Ottanta, affermava che l'intellettuale impegnato delle prime pagine della raccolta assiste ai cambiamenti che si verificano a poco poco "senza svolte brusche": e vede, in particolare, un mutamento dapprima impercettibile, poi netto, che interessa da vicino non solo tutta l'opera di Calvino stesso, com'è ovvio, ma anche il mio saggio, e cioè il "dissolversi della pretesa d'interpretare e guidare un processo storico" e l'affermazione sempre più rilevante del "senso del complicato e del molteplice e del relativo e dello sfaccettato che determina un'attitudine di perplessità sistematica" (viii).

Come si configurano dunque i viaggi nella postmodernità? Non ho certo intenzione di proporre una tipologia, che si presenterebbe in ogni caso difficile e provvisoria data la materia ancora in divenire, ma intanto, tralasciando ogni

pretesa sistematica, vale forse la pena segnalare qualche campione particolarmente significativo.

Nel 1982 Italo Calvino, la cui opera è tutta articolata in viaggi mutevoli, dai picareschi ai fantastici, dagli intergalattici agli intertestuali, pubblica "Sapore, sapere", che poi diventerà "Sotto il sole giaguaro", un racconto in cui mette in scena il viaggio turistico di una coppia di italiani in Messico, i quali cercano di capire l'alterità della civiltà messicana attraverso i sapori della cucina piccante ed esotica, che richiama per loro i sacrifici umani degli Aztechi e mette in moto una ricerca antropologica straordinariamente profonda e tormentata, al cui sbocco c'è il riconoscimento non dell'alterità ma della appartenenza e della comunanza.

Daniele Del Giudice, in *Lo stadio di Wimbledon* (1983), immagina il viaggio di un giovane aspirante scrittore da Trieste a Londra alla ricerca delle tracce di un famoso personaggio letterario morto da una quindicina d'anni, e il suo viaggio geografico si configura immediatamente come un itinerario interiore alla ricerca delle possibilità e delle modalità della scrittura. Anch'esso profondamente coinvolto nei problemi della letteratura, ma con esiti assai diversi, *La casa sul lago della luna* di Francesca Duranti (1984) è invece il romanzo di una ricerca e di una scomparsa: "la casa sul lago della luna" è anche il titolo dell'opera tedesca che il protagonista maschile ha tradotto e dal cui autore è affascinato: ma il viaggio in Austria che compie sulle sue tracce si rivelerà un itinerario, geografico e interiore, verso il proprio annientamento.

E Gianni Celati, in *Verso la foce* (1989), presenta quattro diari di viaggi nella pianura padana fatti in compagnia del fotografo Luigi Ghirri per illustrare i guasti portati anche nel paesaggio dalla mentalità industriale del profitto: un viaggio attraverso la solitudine e l'abbandono, descritti con occhio limpido, preciso e partecipe: "ogni osservazione intensa del mondo esterno forse ci porta più vicini alla nostra morte; ossia, ci porta ad essere meno separati da noi stessi" (10). Questo libro riprende e completa quello precedente di Celati, *Quattro novelle sulle apparenze* del 1987, in cui l'osservazione e il racconto conducono alla perplessità (come avveniva anche in *Palomar* di Calvino, 1983). E la foce del Po, quasi introvabile al confine tra acque e terre, diventa la bellissima metafora di un'attesa destinata a restare insoddisfatta: "Noi aspettiamo ma niente ci aspetta, né un'astronave né un destino" (140).

Per la mia ricerca, che si può configurare come un viaggio non solo "testuale" (come dice il titolo di un'opera di Maria Corti) ma soprattutto intertestuale, ho scelto un libro che mi sembra particolarmente significativo, per non dire emblematico, perché si può ricollegare da un lato all'indagine di Celati e di Calvino sulle apparenze del mondo (con il relativo interesse per la visibilità, per l'esteriorità delle cose, privilegiate rispetto all'interiorità dell'io), e dall'altro all'autoriflessività letteraria e problematica di Del Giudice e Duranti.



#### 4. L'India è misteriosa per definizione

Il libro che ho scelto, la cui traduzione francese ha ottenuto il Prix Medicis nel 1987, è *Notturmo indiano* di Antonio Tabucchi (1984). "Questo libro è un viaggio", scrive l'autore nella nota introduttiva (9), ed è, aggiungo io, una versione squisitamente stilizzata ed ironica della *quest*. Sono due qualità essenziali, non solo in sé ma perché rimandano a modi e interessi di cui è intessuta l'opera dell'autore: si pensi da un lato ai viaggi di *Donna di Porto Pim* e di *Piccoli equivoci senza importanza*, dall'altro alla ricerca dell'identità di *Il gioco del rovescio* e di *Il filo dell'orizzonte*.

Ma prima ancora di proseguire, converrà fermarsi a leggere due brani di *Notturmo indiano*, collegati tematicamente, che mi sembra indichino con la massima chiarezza possibile la distanza che separa il narratore di Tabucchi da quello di Pavese, la postmodernità degli anni Ottanta dalla modernità degli anni Cinquanta:

Mi stesi sul fondo della barca e mi misi a guardare il cielo. La notte era proprio magnifica. Seguii le costellazioni e pensai alle stelle e all'epoca in cui le studiavamo e ai pomeriggi trascorsi al planetario. . . . E poi pensai alle stelle variabili e al libro di una cara persona. E poi alle stelle spente, la cui luce ci giunge ancora, e alle stelle a neutroni, nello stadio finale dell'evoluzione, e al flebile raggio che emettono. Dissi a bassa voce: *pulsar*. E quasi che fosse stata risvegliata dal mio bisbiglio, come se avessi azionato un registratore, mi arrivò la voce nasale e flemmatica del professor Stini che diceva: quando la massa di una stella agonizzante è superiore al doppio della massa solare, non esiste più stato di materia capace di arrestare la concentrazione, e questa procede all'infinito; nessuna radiazione esce più dalla stella, che si trasforma così in un buco nero.

(89)

Come ricorderete dalla mia citazione all'inizio del saggio, il narratore di *La luna e i falò* rievoca il tempo in cui contemplava "la strada delle stelle" e sognava quelli che sarebbero diventati i suoi viaggi futuri; il narratore di Tabucchi invece non sogna, è già in viaggio, e rievoca piuttosto delle nozioni scientifiche sulla tipologia stellare e sulla teoria dei buchi neri — nessun atteggiamento sentimentale affiora alla superficie del testo, nemmeno nel ricordo dei "pomeriggi trascorsi al planetario" con l'amico scomparso di cui è alla ricerca. Il rimpianto, se c'è ("una cara persona"?), deve essere inferito dal lettore, ed è in ogni caso messo in secondo piano dal sottile brivido che dà il pensiero dei buchi neri.

Il secondo brano è ancora più eloquente:

E quando io arrivai [a Panaji, un porto fluviale per piccoli battelli], come se stesse sbucando dal fiume, proprio dall'orlo della piattaforma, stava sorgendo la luna. Aveva un alone giallo intorno ed era piena e sanguigna. Io pensai: luna rossa, e mi venne

istintivamente di fischiare una vecchia canzone.

(90)

La vecchia canzone è ovviamente "E luna rossa me parla 'e te", ma il minimo che si possa dire è che, indipendentemente dalla cronologia, all'Anguilla pavese che pure guardava la luna che "insanguinava la pianura" non era venuto in mente di fischiare una vecchia canzone popolare, cioè Pavese non poteva considerare coerentemente sullo stesso piano stilistico due generi tanto diversi quanto la letteratura "alta" e la canzone "bassa" — senza contare che anche nel testo di *Notturmo indiano* la citazione subisce uno spiazzamento significativo, perché il "te" della canzone presuppone un rapporto amoroso, "romantico", che non è quello del narratore con l'amico, e perché il fischiare la fa scattare un meccanismo memoriale che è funzionale all'avanzamento della trama più ancora che alla connotazione paesaggistica o psicologica.

Ma procediamo lungo l'itinerario suggerito da Tabucchi. *Notturmo indiano* è, come si è detto, un libro di viaggio, ma un libro che utilizza parecchie convenzioni della letteratura di viaggio e d'avventura in modo ironico e autoriflessivo: è tanto un *remake* quanto un *pastiche*, tanto una *mise en abîme* quanto un metaromanzo. Il viaggio di cui tratta si svolge "all'estero", riprendendo modalità antiche del *topos* (la ricerca) e mescolandole con altre più nuove: usando la terminologia proposta da Paul Fussell per la letteratura inglese, il protagonista non è un esploratore ma un viaggiatore e un turista, nell'India "misteriosa per definizione" (47). Si noti che egli è munito di una guida (appunto turistica) intitolata *India, a travel survival kit* (13 e 55, almeno), una guida che nella realtà extratestuale si trova davvero in commercio e che nel corso del romanzo viene contrapposta al trattato di viaggio scritto nel 1665 dal Padre Manoel Godinho della Compagnia di Gesù, missionario portoghese in India e a Goa:

La sua narrazione era esatta e circostanziata, priva di cerimoniosità e di retorica. Non amava le metafore e le similitudini, quel prete; aveva un occhio strategico, divideva la terra in zone favorevoli e sfavorevoli e concepiva l'occidente cristiano come il centro del mondo.

(74)

È anche troppo chiaro che il protagonista non condivide questa visione eurocentrica, che sembra richiamata apposta per farne risaltare l'estraneità e la non pertinenza nell'ambientazione romanzesca contemporanea; il viaggio del narratore è non di conquista ma di ricerca, è una specie di pellegrinaggio, "ma non nel senso religioso del termine", egli spiega a un interlocutore: "Semmai era un itinerario privato, come dire?, cercavo solo delle tracce" (41). È un viaggio scandito dai luoghi che da Bombay a Madras a Goa, da un sordido albergaccio al lussuoso Grand Hotel, dalla stazione ferroviaria al battello fluviale, dall'ospedale alla società teosofica, fanno da sfondo ai suoi incontri umani (la prostituta, il



dottore, l'indovino, il filosofo, la fotografa francese, i camerieri, e tanti altri), ognuno colto con rapidi tocchi sapienti, rispettosi delle singole personalità.

E questo viaggio è messo costantemente *en abîme*, come per esempio quando il protagonista parla al dottore del signor Janata Pinto che "scriveva racconti", uno dei quali "parlava di un uomo che passa la vita a sognare un viaggio e quando un giorno finalmente gli capita di poterlo fare, quel giorno si accorge di non avere più voglia di farlo" (29). Oppure si pensi alla descrizione dell'albergo Zuari, che è addirittura preceduta da questo avviso ai lettori:

Alberghi così popolano già il nostro immaginario: li abbiamo già trovati nei libri di Conrad o di Maugham, in qualche film americano tratto dai romanzi di Kipling o di Bromfield: ci sembra quasi familiare.

(80)

A queste indicazioni, che sono veri e propri suggerimenti di percorsi intertestuali, se ne potrebbero aggiungere altre, sparse a piene mani nel libro, da Hermann Hesse a Fernando Pessoa (Pessoa, l'autore portoghese dai molteplici *alter ego*, che nella realtà extratestuale Tabucchi ha tradotto e fatto conoscere al pubblico italiano), ed altre ancora, non dichiarate ma abbastanza evidenti, da *A Passage to India* di E. M. Forster ai fumetti di Hugo Pratt (magari rivisitati da Milo Manara); ma bastino questi riferimenti per illustrare e chiarire in che senso *Notturmo indiano* sia un *remake* e un *pastiche* (non solo letterari e romanzeschi, ma anche cinematografici): parte del piacere della lettura è costituita proprio dal riconoscimento del *déjà vu* che il nostro immaginario compie e che l'autore, guida turistica di se stesso, stimola e asseconda. Da questo punto di vista, Tabucchi è il perfetto rappresentante di una delle due alternative che nel capitolo sulla "Visibilità" di *Lezioni americane* Calvino suggerisce come possibili per la sopravvivenza della "letteratura fantastica nel Duemila": "Riciclare le immagini usate in un nuovo contesto che ne cambi il significato", proprio perché "il post-modernism può esser considerato la tendenza a fare un uso ironico dell'immaginario dei mass media, oppure a immettere il gusto del meraviglioso ereditato dalla tradizione letteraria in meccanismi narrativi che ne accentuino l'estraneazione" (95).

Ecco dunque, in Tabucchi, l'autoriflessività e il metaromanzo, cioè i meccanismi narrativi che accentuano l'estraneazione dei materiali usati. Quasi tutto l'ultimo capitolo di *Notturmo indiano* è metanarrativa pura. Si svolge nello scenario della terrazza da pranzo del lussuoso hotel Oberoi di Goa (sera tropicale, tavolo d'angolo, aragosta, camerieri premurosi e discreti), e questo scenario viene ripreso, e letteralmente rimesso in scena, dalle parole del narratore:

"Già", dissi io, "proprio così, per scenario prendo questo. Supponiamo che sia una sera come questa, calda e profumata, albergo molto fine, sul mare, grande terrazza con tavolini e candele, musica in sordina, camerieri che si aggirano premurosi e discreti, cibo scelto, naturalmente, con cucina internazionale. Io sono a un tavolo con una

bella donna. . . ."

(105)

Ma il raddoppiamento non si limita all'ambiente, anzi. A Christine, la fotografa francese che gli chiede cosa fa, il protagonista risponde, "Mah, supponiamo che stia scrivendo un libro," per esempio "un romanzo" (oltre a ricercare "cronache antiche" — come quella di Padre Godinho — "in vecchi archivi", 100); e all'ulteriore richiesta della ragazza che vuol saper "la sostanza del suo libro", il suo "concetto", egli risponde: "Per esempio nel libro io sarei uno che si è perso in India" (102), e procede a raccontare la storia che abbiamo appena letto fino a quel momento rovesciandola completamente, come se lui non fosse "Rouxinol" (portoghese per usignolo), il narratore alla ricerca dell'amico scomparso, ma fosse quest'ultimo, Xavier che però ha adottato il nome del ricercatore ("Sono diventato un uccello notturno", 59), con l'accortezza di renderlo in inglese — Mr. Nightingale — per non farsi riconoscere a prima vista. Questo raddoppiamento che è anche uno sdoppiamento e un rispecchiamento era stato preparato sapientemente nel testo: si ricorderà che una poesia di Pessoa detta in inglese non era stata riconosciuta subito (61); che il narratore aveva connesso il proprio soprannome al nuovo nome dell'amico, "come un corto circuito", solo quando aveva fischiettato il motivo della luna rossa (90); che, d'altra parte, l'indovino gli aveva detto: "tu sei un altro" (68), una frase allora misteriosa e inspiegabile che riceve la sua "spiegazione" solo ora; e che perfino le due donne dei fugaci ricordi degli anni perduti, Isabel e Magda, appaiono interscambiabili (36). In ogni caso, il risultato ultimo di questo sdoppiamento non può essere che un abbassamento, per non dire una vera e propria perdita, dell'io, che appare instabile, fragile, precario come non mai. La frase del narratore "io sarei uno che si è perso in India" non è affatto banale né tantomeno misteriosa.

Ma intanto, in questo gioco di apparenze sempre più inaffidabili, Christine, non per nulla fotografa dell'abiezione (98) che non crede ai "pezzi scelti" (102), incalza:

"E lui perché la sta cercando con tanta insistenza?"

"Chi lo sa", dissi io, "è difficile saperlo, questo non lo so neppure io che scrivo. Forse cerca un passato, una risposta a qualcosa. Forse vorrebbe afferrare qualcosa che un tempo gli sfuggì. In qualche modo sta cercando se stesso. Voglio dire, è come se cercasse se stesso, cercando me: nei libri succede spesso così, è letteratura."

(103)

Come si vede i meccanismi e i *topoi* squisitamente letterari della ricerca e del doppio sono qui dichiarati a piene lettere, resi argomento esplicito della narrazione, tematizzati. Ipotesi come "Forse cerca un passato" o "Forse vorrebbe afferrare qualcosa che un tempo gli sfuggì" potrebbero benissimo servire a caratterizzare il narratore di *La luna e i falò*, oltre che quello di *Notturmo indiano*: ma appunto, in Pavese, paradigma della modernità, questo tipo di metanarratività



disincantata e ironica ("è letteratura") è impensabile, mentre nel postmoderno Tabucchi è essenziale: come scrive Hutcheon, con parole che sembrano dettate apposta per il nostro autore, "Parody is a perfect postmodern form, in some senses, for it paradoxically both incorporates and challenges that which it parodies" (*A Poetics* 11).

Non sarò così perfido da rivelare come va a finire la storia di *Notturmo indiano*, per non rovinare il piacere della lettura a quei (miei) lettori che non avessero ancora letto il romanzo di Tabucchi; dirò solo che la fine echeggia, nel dialogo del protagonista con Christine, il racconto già *en abîme* di Janata Pinto, ma è veramente indecidibile, perché non possiamo sapere se le parole del narratore si riferiscono alla finzione raccontata (*en abîme*) o a quella scritta che stiamo leggendo — la "realtà" del romanzo (106-7).

D'altra parte un "Indice dei luoghi di questo libro" (dal Khajuraho Hotel all'ospedale e alla Victoria Station di Bombay, dalla fermata d'autobus sulla strada Madras-Mangalore all'Arcivescovado di Goa, dalla spiaggia di Calangute all'Oberoi Hotel di Goa) precede il testo del romanzo e segue la nota dell'autore, che beffardamente spiega perché ha ritenuto opportuno fornire questo indice:

Non so bene se a ciò ha contribuito l'illusione che un repertorio topografico, con la forza che il reale possiede, potesse dare luce a questo Notturmo in cui si cerca un'Ombra; oppure l'irragionevole congettura che un qualche amante di percorsi incongrui potesse un giorno utilizzarlo come guida.

(9)

Anche da questa pagina risalta chiaramente la caratteristica, in fondo non tanto contraddittoria, del postmoderno, che non può fare a meno della realtà (o della storicità, della naturalezza, o del dato acquisito), e infatti la usa (e come!), ma mentre la usa la contesta o la problematizza (Hutcheon, *A Poetics* x-xiii); nell'atto di problematizzare, lo scrittore postmoderno mette in questione i grandi discorsi o racconti legittimanti (come li chiama Lyotard), che invece continuavano a sorreggere solidamente la *suspension of disbelief* della narrativa precedente (per esempio, il mito in Pavese). È da questo atteggiamento che nasce il continuo gioco delle apparenze di Tabucchi (o la perplessità sistematica di Calvino).

Mi sembra opportuno, a questo punto, riassumere l'analisi intertestuale svolta finora in una tavola sinottica che faccia risaltare con efficacia appunto visiva le principali differenze riscontrate fra il testo di Pavese e quello di Tabucchi, punti estremi del mio percorso critico accomunati dall'uso del *topos* del viaggio come ricerca.

*La luna e i falò*

*Notturmo indiano*

direzione centripeta  
ritorno dell'emigrante

direzione centrifuga  
turista nell'esotico

<i>katàbasis</i>	inconclusività
recupero del tempo	perdita nello spazio
l'io e gli altri	l'io = l'altro
esigenza di totalità	frammentazione
legittimazione	problematizzazione
mito	disincanto
stile alto, espressivo	medio-alto, comunicativo
simbolismo	realismo
elegia	ironia
archetipi	stereotipi
<i>flashback</i>	<i>mise en abîme</i>
autobiografia	<i>remake, pastiche</i>
letterarietà	metaromanzo

Credo che queste contrapposizioni siano molto utili per capire i due testi letterari che ho preso in esame, e attraverso di essi i cambiamenti che sono intervenuti nel testo culturale italiano degli ultimi quarant'anni. Il *topos* del viaggio in letteratura, divenuto, nel mio saggio, un viaggio nel postmoderno, si è confermato strumento di indagine e di conoscenza veramente prezioso e rivelatore.

## 5. "Fine"

Al termine dei percorsi testuali seguiti finora, e sulla base dei dati raccolti, credo davvero che il viaggio continuerà a fornire i suoi materiali alla letteratura (e all'immaginario collettivo): muteranno non solo i mezzi tecnici e la facilità del trasferimento, ma soprattutto l'atteggiamento dei viaggiatori e degli scrittori, la loro esperienza, la loro consapevolezza — e con esse, i modi delle relative scritture. Lungo itinerari antichi, già noti ma nuovamente ripercorsi in viaggi sempre diversi, la geografia romanzesca cambierà ancora.

E i tropici, saranno sempre più tristi?

*University of California at Berkeley*

## Opere citate

- Barbolini Roberto, "I percorsi dell'Avventura", *La Chimera e il Terrore. Saggi sul gotico, l'avventura e l'enigma*, Milano, Jaca Book, 1984, 101-45.  
 Benjamin Walter, "Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov", *Angelus Novus*, trad. italiana, Torino, Einaudi, 1962.



- Calvino Italo, *Una pietra sopra. Saggi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980.
- , *Palomar*, Torino, Einaudi, 1983.
- , *Sotto il sole giaguaro*, Milano, Garzanti, 1986.
- , *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988.
- Celati Gianni, *Quattro novelle sulle apparenze*, Milano, Feltrinelli, 1987.
- , *Verso la foce*, Milano, Feltrinelli, 1989.
- Corti Maria, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978.
- Del Giudice Daniele, *Lo stadio di Wimbledon*, Torino, Einaudi, 1983.
- Duranti Francesca, *La casa nel lago della luna*, Milano, Rizzoli, 1984.
- Forster E. M., *A Passage to India*, London, Arnold, 1924.
- Fussell Paul, *Abroad. British Literary Traveling between the Wars*, Oxford, Oxford UP, 1980.
- Girard René, *La Violence et le sacré*, Parigi, Grasset, 1972.
- Habermas Jürgen, "Modernity — An Incomplete Project", in Hal Foster (a c. di), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Wash., Bay Press, 1983, 3-15.
- Hassan Ihab, *Paracriticisms. Seven Speculations of the Times*, Urbana, U of Illinois P, 1975.
- , *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, Madison, U of Wisconsin Press, 1982.
- Hutcheon Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988.
- , *The Politics of Postmodernism*, New York, Routledge, 1989.
- India, a Travel Survival Kit*, South Yarra, 2a edizione, Victoria (Australia) e Berkeley, Lonely Planet, 1984.
- Jameson Fredric, "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review* 146 (July-August 1984), 53-92.
- Lévi-Strauss Claude, *Tristes tropiques*, Parigi, Plon, 1955.
- Lyotard Jean-Francois, *La Condition postmoderne*, Parigi, Minuit, 1979.
- Pavese Cesare, *La luna e i falò*, 14a edizione, Torino, Einaudi, 1964.
- , *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1974.
- Raimondi Ezio, *Le poetiche della modernità in Italia*, Milano, Garzanti, 1990.
- Robert Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Parigi, Grasset, 1972.
- Scatasta Gino, "Bruce Chatwin: viaggio, frammento d'inferno", *L'Asino d'Oro* 1.1 (maggio 1990), 100-13.
- Steinbeck John, *Tortilla Flat*, New York, Covici Friede, 1935.
- , *The Grapes of Wrath*, New York, Viking, 1939.
- Tabucchi Antonio, *Donna di Porto Pim*, Palermo, Sellerio, 1983.
- , *Notturmo indiano*, Palermo, Sellerio, 1984.
- , *Piccoli equivoci senza importanza*, Milano, Feltrinelli, 1985.
- , *Il filo dell'orizzonte*, Milano, Feltrinelli, 1986.
- , *Il gioco del rovescio*, nuova ed. accresciuta, Milano, Feltrinelli, 1988.
- Vattimo Gianni, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985.

Joseph Francese

The Postmodern Discourses  
of Doctorow's *Billy Bathgate*  
and Tabucchi's *I dialoghi mancati*

---

Linda Hutcheon designates narrative that is at once metafictional and historical as "postmodern." She believes that through the use of intertextual references it instates then subverts "the notion of the work of art as a closed, self-sufficient autonomous object deriving its unity from the formal interrelations of its parts" ("Historiographic Metafiction" 6). For her, postmodern fiction attempts to combat Modernism's hermetic, elitist isolationism. In her view, "postmodern historiographic metafiction . . . ask[s] us to question how we represent — how we construct — our view of reality and of our selves" (*The Politics of Postmodernism* 42), thus subverting Modernism's unifying world view. Unfortunately, Hutcheon conflates the terms historiography and history (social practice and/or reproduction) thus weakening what is otherwise a very convincing argument and precluding the anticipation of what might be the repercussions of the return of literature to the world. The postmodernist acknowledgement of an objectified past overcomes Modernism's pure formalism, but does not break the cycle of literary self-reflexivity. Rather, it broadens the concept to include a wider variety of texts. The incorporation of events belonging to a collective past within a literary text, if seen as an end unto itself, only serves to undermine further the separation of literature and historiography in distinct genres.<sup>1</sup> This return to the world, then, could more accurately be described as the intersection of the world of real events with that of literature, an encounter that results in a renewed form of historical narrative (a genre that further obfuscates the separation of literature from historiography). If we accept as the aim of postmodern narrative the return of the text to the world, we must concentrate our attention on the manner in which the postmodern text attempts to interact and contrast with what is outside it. I submit that postmodern narrative may accomplish this return to the world through an awareness within the text that all textualizations are subjective representations of social practice transcoded into the realm of the real.

The purpose of this essay is to discuss the manner in which the

---

<sup>1</sup> Although generic distinctions lend themselves to editorial marketing strategies, they are, of course, constructs. As Costanzo has argued, both poetry and prose are communicative informational acts, grounded in "everyday discourse"; poetry, prose, and "everyday discourse" are distinguished only by the degree of semantic intensity inherent to the message. As Jameson has indicated ("Magical Narratives" 135), the various genres serve as a "contract between the writer and reader," as an artificial norm whose function is to be transgressed.



postmodernity of two contemporary writers, E. L. Doctorow and Antonio Tabucchi, their resistance to cultural codes, and their consideration of social practice within a temporal framework takes shape in their most recent work. Although their styles are quite different, I believe that what comes forth exemplifies two extremely fertile examples of postmodern narrative. Doctorow, in *Billy Bathgate*, and Tabucchi, in *I dialoghi mancati*,<sup>2</sup> have adopted divergent narrative strategies that seem to share the same end. Although they operate within distinct literary traditions and direct their work to different audiences, it is still possible to identify an important element common to the work of both writers. Each attempts to denaturalize objectified codes of signification through diverse forms of multiple perspectivism that share a renewed dialectical relationship with history. While the Modern, according to Harvey, "took on multiple perspectivism and relativism as its epistemology for revealing what it still took to be the true nature of a unified, though complex, underlying reality" (30), the work of Tabucchi and Doctorow cast doubt on that underlying reality. For Bové, postmodern prose attempts to "reveal the 'root' of our representations in inescapable yet hidden linguistic processes" (6). This, as we shall see, is particularly true of Doctorow's *Billy Bathgate*. Tabucchi re-inserts a "discontinuous" self into a dialectical process of becoming with real, or conditioning forces, in an attempt to diminish the alienation of the subject. While Joyce's Stephen Dedalus defines history as "a nightmare from which [he is] trying to awake" (28), for the postmoderns Doctorow and Tabucchi an understanding of the manner in which the past determines the present is fundamental for the contextualization of the individual within society. Tabucchi and Doctorow's postmodern discourses look beyond the self-reflexivity of Modernism to comprehend the necessary reciprocity that, according to Gramsci, links literature and society. For these authors (as Jameson has argued in a different context) history is "not so much a text, as a text-to-be-(re)constructed" ("Imaginary and Symbolic in Lacan" 388). Time and space are not construed as autonomous, objective data, but are represented as part of a social process by which all human knowledge is objectified. The world to which the postmodern narratives of Tabucchi and Doctorow return, as they remove themselves from the cycle of literary self-reflexivity we have mentioned, determines and is determined by individual agents within a social context.

Doctorow's use of the gangster story, a theme commonly associated with pulp novels, contributes to *Billy Bathgate*'s best-seller popularity and serves to further obfuscate the "boundary" separating "serious" literature, pleasing to the academy, from works designed for mass consumption.<sup>3</sup> Doctorow first inscribes

<sup>2</sup> A volume containing two one-act plays, *Il signor Pirandello è desiderato al telefono* and *Il tempo stringe*.

<sup>3</sup> It also comes as a partial response to what was underlined by Habermas and Said regarding the need to overcome the excessively specialized division of knowledge, which is itself a reflection

into his text a commonly known lore that reiterates the "official" values of the national community. However, he installs those values in order to demystify them by revealing the modes of their perpetuation. As Dieter Schulz writes of Doctorow, "each of his novels distills the ideological essence of a specific period in U.S. history and confronts ideology with historical evidence, American principles with American reality" (16). For Jameson, the "Nostalgia Mode" that inheres in postmodern narrative, particularly Doctorow's, satisfies a "deep longing" to re-experience art forms popular earlier in this century. As Jameson states, Doctorow's "narratives do not represent our historical past so much as they represent our ideas or cultural stereotypes about that past" ("Postmodernism and Consumer Society" 18-20). Doctorow's popularity is at least partially due to his nostalgic evocation of common values and simpler times, when Good was easily distinguished from Evil. The re-reading of an American social history does in fact inform Doctorow's dialogue with the past. In my view, however, the "deep longing" underscored by Jameson is symptomatic of the condition of postmodernity shared by Doctorow and his public, a symptom he adroitly exploits for other ends. The evocation of the past in Doctorow's prose contrasts official textbook accounts against a lived past that is very much alive in a mnemonic dimension, one that operates at a much more profound level of signification.<sup>4</sup> Doctorow utilizes the popular register to subvert ruling-class values; in Gramscian terms, he inscribes national-popular values to act then as a counter-hegemonical force.

Therefore, when reading Doctorow we must consider the manner in which the historiographic past has been inscribed into the text and see how his prose differs from that of the traditional historical novel. Ian Watt has underscored the importance of the representation of the individual in the nineteenth-century novel, particularly the manner in which a specific identity is developed within the confines of a given socio-historical context. Following Watt, Avrom Fleishman argues that the dialectic of personal and collective experiences in the traditional historical form acts "not only upon the characters in the novel but on the author and readers outside it" (15), affording writers an "historical" perspective by which to view their lives. In his view, historical fiction underscores the universality of the contemplation of the past, "the constants of

---

of the division of labor, imposed in the name of capitalist "efficiency." At the same time, it is indicative of a characteristic of the postmodern noted by Jameson, that is, "the effacement in it of some key boundaries or separations, most notably the erosion of the older distinction between high culture and so called mass or popular culture" ("Postmodernism and Consumer Society" 14).

<sup>4</sup> Doctorow's persona is well aware of the dichotomy between lived experience and the official recording of it: "I find some consolation, however, in having told here the truth about everything of my life with Dutch Schultz, although in some respects my account differs from what you will read if you look up the old newspaper files. I have told the truth of what I have told in the words and the truth of what I have not told which resides in the words" (481).



human experience in history" (14). Doctorow's prose, on the other hand, supplants any organizing consciousness that might underpin traditional historical narrative.<sup>5</sup> In *Billy Bathgate* the persona's relationship with Drew Preston and Dutch Schultz, exponents of legal and illegal capitalism, enables him to overcome his egocentrism and understand the relativity of his experience.<sup>6</sup>

Through his initiation into the discourse of Drew and Schultz, Billy not only comes to see himself as a minor element of a very broad context, but more importantly, he is able to understand that his own identity does not have the monolithic quality he had previously held to be true. Billy Bathgate's story is retold fifty years after the fact. The past is relived in the text, permitting the author to split his narrator's personality into two distinct entities: the narrator is a university-educated corporate executive who recounts his adventures as a teenage hoodlum. This division is further widened by the persona's use of an alias in describing himself as a youth. Thus, the narrator has taken two conscious steps that allow him to speak of himself as other.<sup>7</sup> Robert S. Dombroski has argued that the distinguishing feature of postmodern narrative is the reduced significance of the subject as the organizing center of consciousness ("Antonio Pizzuto and the Subject of Narrative"); in *Billy Bathgate* the splitting of the persona's personality effectively negates any narrative center that may have been constituted. Ultimately, reality is relativized through the narrator's reconstruction of the past: Billy realizes that there is no true portrayal of the past, only diverse representations of real events. Human action is the only reality: one, however, which cannot be preserved in any true form. Its textualization necessitates interpretations which are unavoidably falsifications. In *Billy Bathgate* any pretense of a unifying perspective is undermined by the tension between conflicting interpretations of external reality. The dialogue with the reader (and with himself) allows the subject of Doctorow's narration to go beyond the limits of his own subjectivity. Because he objectifies his past through dialogic externalization, he is more capable of understanding the self in the present. Memory is a means by which an individual may dispassionately evaluate past behavior by contrasting it with and re-inserting it into the

<sup>5</sup> See the "choral" recollection of *World's Fair* and *The Book of Daniel* wherein the persona's narration alternates between past and present, first and third person.

<sup>6</sup> As Billy says, "perhaps it wasn't necessary to get anything straight, not even monickers, maybe that was my trouble that I needed to know things definitely and expected them not to change. I myself was changing, look where I was, look what I was doing. . . . None of these things made sense except as I was contingent to a situation. And when the situation changed, would I change with it? Yes, the answer was yes. And that gave me the idea that maybe all identification is temporary because you went through a life of changing situations. I found this a very satisfying idea to consider. I decided it was my licence-plate theory of identification. As a theory it would apply to everyone, mad or sane, not just me" (205-6).

<sup>7</sup> One example should suffice; to quote Billy: "I am proud of this boy I was, thinking through his cold dread" (344).

parameters of a social context. As Billy points out, his own recollection of Schultz differed markedly from the newspaper accounts (481). It is precisely this decentering of the subject, along with the denaturalization of the values that underpin neocapitalist order, that define Doctorow's narrative as postmodern.

Billy is not only able to decenter his perceptions of reality, but, through his association with Drew Preston and Dutch Shultz, he is also afforded the opportunity to observe Capital's ability to create at will representations of real events. Because of her wealth, Drew is able to impose her subjective perspective on others. "She seemed incapable of distinguishing pretence from reality," said Billy, "or perhaps she was rich enough to think everything she pretended was true" (201). On the other hand, Shultz consciously exploits his ability to impose his will on reality, or, to use a euphemism, shape public opinion. His immense financial resources allow him to transform the "value of feeling into numbers" (386). Moreover, he is able to alter the public's perception of him: his philanthropy transmutes him from robber baron into captain of industry. Billy is able to absorb the means and the purpose of these mystifications and, when presented with the opportunity, shows himself to be his master's pupil. Doctorow superimposes the different worlds of Billy, Drew and Schultz, not to demonstrate the manner in which "an incommunicative 'otherness' prevails in a space of coexistence" (Harvey 113-14), but rather to underscore the facility with which Billy masters discourses that are not his own. The "de-ghettoization" of Billy is contingent on this and dramatically emphasizes the disempowerment of those who lack his capability. Shultz's downfall (in contrast to Billy's integration into the capitalist mainstream) is the result of his inability to learn the discourse of the dominant class. The insertion of a third, subaltern, discourse (Billy's) into what is commonly perceived as a binary opposition — "legality" (Drew) and its antithesis (Schultz) — effectively subverts the dominant moral order.

As Hayden White has indicated, historiographic narrative must first posit a moral order or social center to describe then transgressions of that law. Of vital interest in *Billy Bathgate* is the situation of the law between the opposing poles of mainstream society and its antithesis. The specular relationship between the two relativizes and undermines the values of the social center. Billy comes to understand that the transgressive nature of the underworld accurately reflects that of the establishment. This newfound awareness of the universality of transgression sanctions his own construction of a metaphysics that will in turn be used to justify his oppression of others. A recurring theme of *Billy Bathgate*, almost a leit-motif, is the depiction of organized crime as a form of capitalist endeavor. In Billy's words, "once you accepted the first pure inverted premise" (110), it was a business venture that obeyed the same internal logic of all corporate enterprise.<sup>8</sup> The specific nature of the "inverted premise" is never

<sup>8</sup> As the novel draws to a close, Billy states: "something like a revelation had come to me



explored; the only discernible distinction seems to be between those who must pay taxes and those who may not. Schultz's criminal associates are described as businessmen, from their desire to "streamline" their "business" to their apparel. Shultz himself explains the dynamic necessities of his "enterprise" (212-13) to his eager charge, Billy, in commercial terminology: it must constantly expand, absorbing smaller conglomerations, in order to maintain a competitive posture (262).<sup>9</sup> Schultz's incessant battles to maintain and augment his market share, however, are exasperated by his inability to appropriate the discourse of the dominant class, to enter the "economic mainstream" (186) and to become a legal, taxpaying entity. To extend further the metaphor, the assassination of Schultz and his gang may be considered a truly hostile takeover, congruent with the ways of neoimperialist foreign policy and with the practice (if not the means) of Wall Street. When Billy finds Schultz's cache and makes the rapid metamorphosis from criminal to entrepreneur, the affinity of the two forms of capitalism is further underscored. Thus, Billy comes to embody a reality that cuts Doctorow's mass readership to the quick. The son of Jewish and Irish immigrants, he is the apotheosis of the American "melting pot." The founder and chief executive officer of a successful corporate enterprise, Billy Bathgate conceals his past as a gangster and assassin and comes to personify the American dream.

Concomitant with the progression of the narrative is Billy's search for a "metaphysical" explanation for his own existence. He praises God for affording him the opportunity to join a gang of murderous pirates (85), presumably because this association enables him to attain what he calls "final justice" (469). Although the government's indictment of Schultz undermines his faith (383), Billy's liberation from Schultz's domination and the financial security he subsequently secures rejuvenate and transcend that faith. As the novel draws to a close, Billy quickly divests himself of all moral responsibility for the murders and various crimes to which he was a willing accessory. He understands that only God and His earthly vicar, cash, are eternal and that he, Billy, has found both:

I had been sharing the defeat of the gang in a morbid way, I had been dwelling on their deaths. But nothing was over, it was all still going on, the money was deathless, the

---

through my school lessons: I was living in even greater circles of gangsterdom than I had dreamed, latitudes and longitudes of gangsterdom. The truth of this was to be borne out in a few years when the Second World War began" (479).

<sup>9</sup> Within Schultz's organization, Otto Berman is the main proponent of this point of view and Billy's teacher. Berman, to use Billy's words, foresaw a "new realm" "where numbers ruled, where they became the language and rewrote the book" (443). All of Berman's efforts were directed at "streamlining" and modernizing the "business" (212-13). It was Berman who truly understood the "immutable" nature of money (Sohn-Rethel) and it was he who spent his dying breath giving Billy the combination of Schultz's safe and access to the accumulation of cash to which both Berman and Schultz had dedicated their lives.

money was eternal and the love of it was infinite.

(476)

Thus, "final justice" is attained. No longer one of the economically and socially oppressed, Billy realizes the transition to legitimate enterprise envisioned by Schultz. Although the transfiguration from street tough to businessman takes several years, the narrator condenses and obfuscates the process of development that takes place within him as his social status improves. Although Billy's perspective changes dramatically as a result of his empowerment, the reader, who is dependent on Billy's subjective narration, perceives only continuity in the persona's views. Therefore, Billy's newfound religious faith seems completely disinterested. For a fleeting moment, however, we are allowed to see how firmly Billy's spirituality is rooted in immediate, earthly interests. We also see the extremely contingent nature of what the narrator, at the close of the novel, presents as an eternal, natural, social hierarchy. Billy coopts a form of false consciousness designed to justify his privileged status, conceal its origins and evade responsibility for his actions.

Ephemeral, lived reality is juxtaposed to the various means of self-perpetuation and reification inherent in the textualization of social reproduction. Schultz's actions and speech survive only in Billy's memory and transcriptions. However, the official newspaper versions of Schultz's demise preserve for posterity an extremely different view of what happened. At the same time, Schultz's mortal existence is transcended and perpetuated by his accumulation of capital. Having found a substantial part of Schultz's fortune, Billy is able to participate vicariously in the money's "unhistorical time" (Sohn-Rethel).<sup>10</sup> He then directs his efforts toward finding a means of securing his own immortality, which he accomplishes, in his opinion, when his legitimate heir, a baby he sired with Drew, is delivered to his door.

And now I have just one more thing to tell, and I have saved it for last because it is the fount of all my memory, the event that doesn't exonerate the boy I was but may delay for a moment reading him out of heaven. I drop to my knees in reverence to think of it, I thank God for the life He has given me and the joy of my consciousness, I praise Him and give all reverent thanks for my life of crime and the terror of my existence.

(481-82)

Billy's "final justice," is a euphemism for the coveted perpetuity of a system of economic exploitation. In the new scheme of things the origins of the system are concealed and presented as natural. What most concerns Billy, however, is that he is among those who may vicariously participate in the a-temporal nature of coinage through an heir.

Just as Doctorow's prose undermines the mystifications that underpin

<sup>10</sup> Sohn-Rethel discusses the "immutable" and "universal" qualities ascribed to coinage and its fundamental role in the "exchange abstraction" and in the creation of false consciousness.



capitalist order, Tabucchi, to use Hutcheon's phrasing, explores the manner in which narrative "structures how we see ourselves and how we construct our notion of self, in the present and in the past" (*The Politics of Postmodernism* 7). Thus, in Tabucchi's work the means by which we interpret reality are interrogated. It is precisely his questioning of individual and collective realities that distinguishes Tabucchi from the majority of contemporary Italian writers.

The field of Italian letters has been described by the literary historian Giuliano Manacorda as a polyvalent and indecipherable "terra di nessuno" (360) in which the majority of writers' attempt to "mantenere i contatti con una realtà sempre più complessa, mutevole e drammatica" (359). As social reality becomes increasingly difficult to assess and define, Italy's novelists see themselves less in agreement as to the means, and in many cases as to the necessity, of rendering that reality on the page.<sup>11</sup> According to Luca Clerici and Bruno Falcetto, a precise vision of the social role of Italian authors is precluded by a "progettualità di corto respiro . . . legata a sua volta a una serie di visioni del mondo tendenzialmente passive, rassegnate e pessimiste," brought about by the diminished importance of the writer in the decades that have followed the eclipse of Neorealist engagement. The disorientation described by Manacorda constitutes, in the opinion of these two critics, "un lento e inesorabile processo di rimozione del problema" that has left Italy's writers "quasi disarmat[i] di fronte a una realtà sulla quale risulta sempre più difficile riuscire a far presa" (59). This pervasive sense of doubt has provoked in some that "crisis of reason" of which JoAnn Cannon has recently written (35).

Antonio Tabucchi's literary debut explored an Italian social identity, particularly of his own generation, those who were born during the Second World War and who came of age in a time characterized less by Neorealist engagement than by the Neo-avantgarde, by the social upheavals of 1968 and by terrorism. He consequently never expressed faith in any totalizing master narrative nor in the Reason that was to explain and justify it. To use his own phrasing, "il mondo è mondo / per essere dubitato" (*I dialoghi mancati* 30).

In addition to the refusal of all metanarratives, Tabucchi's most recent work evinces several aspects of postmodern narrative in English recently underlined by Hutcheon in her analysis of historical metafiction. Tabucchi, much like his Anglophone counterparts, inscribes and subverts in the text literary conventions through the frequent use of more and less explicit references to canonical Modernism, particularly to the literary production of the Portuguese poet Fernando Pessoa (Tabucchi is a scholar of Portuguese literature), Italo Svevo, Luigi Pirandello and Eugenio Montale.<sup>12</sup> Tabucchi's latest novels, *Notturmo*

<sup>11</sup> Lucia Re writes of "a lack of consensus and a persistent unwillingness on the part of a considerate sector of the Italian literary scene to become once again involved in public debates on the 'meaning' and function of literature" (111).

<sup>12</sup> While the intertextual references in *Il signor Pirandello è desiderato al telefono* are more

*indiano* and *Il filo dell'orizzonte* and the recently published short story "Tanti saluti," are excellent examples of a prose that is deliberately indeterminate, purposely suspends meaning and precludes any definitive interpretation. Moreover, in Tabucchi's work, to quote Hutcheon, "subjectivity is represented as something in process, never as fixed and never as autonomous, outside history" (*The Politics of Postmodernism* 39).

In an essay of 1978, Tabucchi stated that the most notable characteristic of twentieth-century literature has been the "fracture" between art and life within the Modernist antihero. As he said, "il fare poesia e il riflettere sul fare poesia è l'unica 'azione' concessa all'uomo nullità, è una vita mentale che sostituisce la vita reale, è la letteratura che sostituisce la realtà fattuale" ("Álvaro de Campos e Zeno Cosini: due coscienze parallele" 159). In his view, Pirandello does not go beyond this negative vision; Svevo and Pessoa, on the other hand, "riscattano tale visione" per "trovare ragione e plausibilità in una vita che è pure irragionevole e implausibile" ("Álvaro de Campos e Zeno Cosini" 152). Zeno Cosini and Álvaro de Campos, Svevo and Pessoa's most important personae, transform their "incapacità di vivere" into a source of strength through "la volontà di superamento della condizione negativa della vita *nonostante* la ferma convinzione dell'artista che essa è *veramente* negativa" (Álvaro de Campos e Zeno Cosini" 151). Svevo and Pessoa suggest to Tabucchi that a more productive relationship between self and other is possible. While Pessoa objectifies subjective experience in order to propose his own torment as a "norma dell'universale" (Stegagno Picchio 383), Svevo utilizes his "incapacità di vivere" as a means of actively interrogating, or analyzing human experience. In *I dialoghi mancati*, Tabucchi contrasts Pirandello's introjection of real experience (a tendency that precludes Pirandello's participation and solidarity with the human dramas depicted in his writings) with the subjectivity evidenced in the work of Svevo and Pessoa. For this reason the encounter of Pirandello and Pessoa, desired by the persona of *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*, can

---

explicit, in *Il tempo stringe* they are more numerous and implicate all of Tabucchi's preferred authors. In *Il tempo stringe* the cigarette (51) evokes both Svevo's *La coscienza di Zeno* and Campos' "Tabacaria" (see Tabucchi, "Le sigarette di Fernando Pessoa" and Pessoa, *Obras completas* 2:250-57). The poetic "occasions" mentioned on p. 71 are reminiscent of Montale's *Le occasioni* (Tabucchi mentions this volume of poetry in another essay, "Álvaro de Campos" 161). The "canto orfico" recited by Enrico (72) vaguely evokes Campos's "Aniversário" (Pessoa, *Obras completas* 2:282-84), while the Venus of Milo mentioned on p. 39 (*Il signor Pirandello*) recalls Campos's "O binómio de Newton é tão belo como a Vénus de Milo" (Pessoa, *Obras Completas* 2:109). Perhaps the most significant of these intertextual references occurs on p. 30: "Vagheremo come un pulviscolo / nel vuoto di questo universo, / neppure coscienza infima / di ciò che non siamo stati," lines that play on Montale's *Ossi di seppia* ("Codesto solo oggi possiamo dirti / ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo" 27). However, while the refusal of the present by Montale's persona is symptomatic of an overwhelming sense of negativity, Tabucchi's actor-poet recognizes the indeterminacy of the present and the relativity of the past.



not, and does not, take place.<sup>13</sup>

*Il signor Pirandello è desiderato al telefono* comes to a close with the actor-poet wishing Pirandello "addio" (44). He states that they will certainly see each other "dopo" (44), after or beyond something, death presumably (the text is deliberately unclear) and rephrases the actor-poet's words to "ci vedremo." This is a clear reference to Tabucchi's own "Storia di una storia che non c'è," a chapter in a previous work, *I volatili del Beato Angelico*. The persona of that tale is an author who destroyed the only manuscript of his novel, *Oltre la fine*. The annihilation of the text, we are told, may have been "un tributo, un omaggio, un sacrificio o una penitenza" (61). The writer, in any case, is left with his memory of that text and with the phantasmal voices of potential literary creations that inhabit his nights of insomnia. Tabucchi's "oltre" (his "beyond") aims at intersubjective dialogue and must be contrasted to that of Pirandello. The Sicilian playwright, according to the Italian critic Giacomo De Benedetti, designated with that same term "quel non-Io che è nell'Io, quell'altro da sé che è nel sé" (464). While Pirandello's "beyond" serves to further isolate the individual from the external, Tabucchi's persona purposely acts as a "mirror of its own structuration," interacting "with its environment to change its own reflection" (Ragland-Sullivan 7).

Pessoa gives explicit voice to the repressed forces perceived operating in his unconscious through the creation of at least five other poets, or heteronyms, complete with their own biographies, somatic features, aesthetic preferences, world views, poetic styles and personalities. In Pessoa, however, specifically in the writings of the heteronym Álvaro de Campos, a mental life and its literary component become the overriding reality, precluding any cognizant interaction with the Other. In Campos the empirical observation of the dichotomy between things that are "real inside" the self and those that are "real outside" ("Tabacaria," *Obras completas* 2:250-57) are experienced as an "illness" that manifests itself as insomnia which in turn inspires his poetry, to be written the following day. According to Campos, humanity relaxes and forgets life's joys and sorrows: "Even while awake, Humanity forgets." Campos's persona, however, "does not sleep" and his poetry lingers, unattended, a cry "in the serene darkness" ("Insónia," *Obras completas* 2:274). In Tabucchi's recuperation of Pessoa this interior dialogue becomes recognition of the Other's voices within one's own unconscious that permits the exploration of repressed discourse. The self, having

---

<sup>13</sup> Tabucchi does, however, create an imaginary meeting in which Pessoa and Svevo "si prendono a braccetto per conversare come vecchi amici" ("Álvaro de Campos e Zeno Cosini" 152). Tabucchi also brings Pessoa and Pirandello together in a fictitious telephone conversation ("Uma conversa no Outono de 1935"). In this short story Pessoa claims that he, unlike Pirandello, is an author in search of his characters (who, as we have seen, are aspects of himself). Pirandello admits that he too seeks out his characters but ignores that while Pessoa's search is part of the creative process that precedes literary creation, his own occurs after the fact, during the process of theoretical justification of the literary product.

purposely cast aside its monolithic facade, acknowledges the presence of the alien discourse within and is free to analyze its interactions with the Other.

Svevo's Zeno also writes to placate the manifestations of his own repressed anxieties. Like Campos, Zeno is used by his creator as a means of organizing consciousness. Zeno's monologue, and its implicit attribution of a therapeutic value to written communication (Zeno purportedly records his thoughts for a psychoanalyst), is directed outside the self; his soliloquy engages an (albeit mute) interlocutor in dialogue, in implicit anticipation of a rejoinder. For Tabucchi the soliloquy is, in fact, a deliberate attempt at breaching the isolation of the subject as it projects itself into the future in its anticipation of a rejoinder, or more specifically a reader.<sup>14</sup>

The retelling of the persona's past is reminiscent of the "exterior monologue" utilized by Svevo in his *Confessions of Zeno*, in which, as De Benedetti has shown (558-616), a narrative style markedly different from Joycean stream of consciousness is utilized. In *La coscienza di Zeno* the reader is not a passive observer, but instead a mute interlocutor, a dialogic counterpart. Svevo held that the "stream of consciousness" evidenced in Joyce's prose adhered to the naturalistic tenet of objectivity: it accurately portrayed the mechanisms of an individual psyche while circumventing authorial mediation. As De Benedetti has indicated, however, although Svevo repeatedly claimed to have modelled his own prose on that of his friend, in Svevo's discussion of Joyce's work the term "stream of consciousness" ("il monologo interiore"), is very carefully avoided; Svevo preferred to refer simply to joycean "monologue." And, as De Benedetti is quick to point out, monologue is always communication with another, dialogue. While joycean stream of consciousness is characterized by the "paradosso della parola che appartiene al vocabolario della lingua comune e storica, ma insieme sgorga da un lessico privato e anteriore, ignaro di ogni vocabolario" (600), Svevo's novel respects traditional syntax and describes actions that involve subjects external to the subject of narration.

Tabucchi's metafiction is not an end unto itself, but serves as a point of departure, the basis for the development of a perspective that must conflict with that realized by those Modernists chosen by Tabucchi as dialectic counterparts. Tabucchi's actor-poet cites the definitions of love proposed by two of Pessoa's

---

<sup>14</sup> For Bakhtin, "in the actual life of speech, every concrete act of understanding is active: it assimilates the word to be understood into its own conceptual system filled with specific objects and emotional expressions, and is indissolubly merged with the response, with a motivated agreement or disagreement. To some extent, primacy belongs to the response, as the activating principle: it creates the ground for understanding, it prepares the ground for an active and engaged understanding. Understanding comes to fruition only in the response. Understanding and response are dialectically merged and mutually condition each other; one is impossible without the other" (282). "The word in living conversation is directly, blatantly, oriented toward a future answer-word: it provokes an answer, anticipates it and structures itself in the answer's direction" (280).



heteronyms in order to underscore the difference between their egocentric vision and his own. Love, we are told in the futurist poet Campos's essay "Notes for a Non-Aristotelian Aesthetic" (*Páginas de doutrina estética*), is an act of pure volition. For another of Pessoa's heteronyms, Ricardo Reis, it is a form of narcissistic self-identification whereby the self is mapped onto another. As Reis says, no one loves anyone else; we only love those aspects of ourselves that we discern, or believe we discern, in another (*Obras completas* 4:145). Tabucchi's actor-poet evokes these manifestations of Pessoa's "autopsychography" (wherein the poet "feigns sentiments that are truly his own")<sup>15</sup> to his audience to then contrast them to his own view: it is necessary to engage in dialogue the discourse of the Other in order to end the individual's isolation through an enhanced understanding of the dialectical nature of intersubjectivity. This indeterminacy of the self is underscored in *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*. The persona may be an actor representing the poet Pessoa, or he may be Pessoa playing an actor playing Pessoa (15). One thing is certain: the subject must seek out his/her identity in an-other. In Tabucchi's work the subject is relativized; purposely not a source of meaning, s/he is consciously an element of a web or network of subjects. A symbiotic relationship between the self and the Other is recognized; the atomized individual may be re-integrated into a social context. The reference to and the refusal of Pirandellian relativism, that is the "humoristic" or ironic distancing of the dispassionate observer who is at once "one, no one and one hundred thousand," is all too clear:

Nessuno, eppure troppi.  
 E anche questo è stato il mio modo  
 di vivere la mia vita:  
 vivere tante vite, le più vite possibili,  
 perché la più nobile aspirazione  
 è di non essere noi stessi,  
 o meglio,  
 è esserlo essendo altri,  
 vivere in modo plurale,  
 com'è plurale l'universo.

(32)

The indeterminacy of the self is juxtaposed to that of the text. In *Il tempo stringe* the nun tells Enrico that his brother's death occurred moments before Enrico's arrival and was caused by third degree burns. Enrico, who claims to have a perfect memory, ignores this information and invents his own narrative. In Enrico's fiction, the brother is killed in an automobile accident. This version,

<sup>15</sup> See "Autopsicografia" (*Obras completas* 1:237) by Pessoa's ortononym, that is, the heteronym who signed his work Fernando Pessoa: "O poeta é um fingidor./ Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente" ("The poet is a simulator./ He simulates so well / that he comes to simulate pain / the pain he truly feels").

because it is real for him, is of greater value to Enrico than the nun's recounting of what happened. Having created a narrative congruent with his own perception of his brother's life, Enrico then creates a second narrative involving a concealed text. This second narrative, because of the physical absence of the text, corrects or rewrites the past. The pretext for Enrico's journey to visit his brother is supposedly a letter penned by their late mother or forged by one of the two brothers. What should be the climax of the action, the revelation of the culprit who caused their father's financial downfall, is deliberately indeterminate. We never learn who wrote the letter.

This "dialogue with the dead," as Tabucchi has called the reading of texts,<sup>16</sup> has been an important theme in his recent literary production. In *Il tempo stringe* Enrico's soliloquy over his brother's cadaver underscores the extent to which the past not only determines, but is a dynamic part of the present. Tabucchi seems to have arrived at the conclusion that the active participation of the individual in the present not only determines the future, but rewrites the past. The writing of the present (and its preservation in texts) necessitates a re-interpretation of the past that identifies the determining factors operating in history. Of extreme importance, therefore, is the manner in which we live our "Frattempo," as he calls the human lifespan. Death is a biological fact, not the source of trauma it was for Modernism's exasperated individualists. Tabucchi reiterates here what he said in previous works ("Gli archivi di Macao" and "Ultimo archivio," in *I volatili*): death may come in the form of a collective suicide (i.e., the nuclear holocaust that may be brought about by the "uomini savi" [*I dialoghi mancati* 30] who refuse doubt as a basis of understanding),<sup>17</sup> or it may be inflicted on us surreptitiously by the various cancer-causing pollutants we have placed in the environment. In any case, our own individual and collective demise are matters to be addressed. These and other sources of trauma should not be repressed with a Montalian "nobile stoicismo" (*I volatili del Beato Angelico* 10), something that in his view is a facade for a passive and nostalgic refusal to participate in the shaping of history. Rather, we must search for our own "poetry," as he calls it, a simple, but practicable *modus vivendi*.

The act of writing, then, is for Tabucchi a bridge between individuals and between past, present and future. Much like the Father of Doctorow's *Ragtime*, writing, for Tabucchi is "a system . . . of language and conceptualization [that] proposed that human beings, by the act of making witness, warranted times and places for their existence other than the time and place they were living through"

---

<sup>16</sup> Tabucchi "interviewed" Pessoa some fifty years after the latter's demise ("Ce qu'a vu Pessoa").

<sup>17</sup> In the final chapter of his "confessions," Zeno predicts an extreme manifestation of psychic illness that would induce an individual to place a bomb at the earth's core. The ensuing "great explosion" would restore health to the human race through the reduction of the planet to its primordial, nebulous form.



(78). But it is also much more than that: writing is not a means for deepening the abyss between life and art, but for strengthening social bonds; it is not a means of cathartic self-understanding but a catalyst for infra-historical social dialectic, directed toward the future diminution of alienation. For this reason, perhaps, Tabucchi's actor-poet invites his public to participate in his insomnia. The insomnia that afflicts Tabucchi's actor-poet makes possible a discourse that anticipates a rejoinder, actively seeking out an interlocutor in the immediate and distant future, while redefining the past. As a group of solitary individuals (each with his/her own trauma), the actor-poet and his public may keep each other company while sharing an insomnia that is the manifestation of repressed anxiety provoked by the awareness of one's own mortality. Just as the rereading of texts gives the past a renewed, modified value, the act of writing, more than communication in the present, is a means of extending oneself dialogically into the future.

If literature, as Gramsci has written, is a hegemonical force within the superstructure that influences the shape of the economic base, it may nevertheless behave also in a counter-hegemonical manner, as Dombroski proposes, to widen "the concept of literature to include works containing alternative values" (*Antonio Gramsci* 104). The postmodern denaturalization of social and communicative codes may be contained within the hermetic realm of literariness or made to absolve a reformist function within purely aesthetic and ideological spheres. More productive would be the re-integration of literature into a global process of disalienation wherein the constructs that condition both the unconscious and class society are unveiled.<sup>18</sup> The historical perspective inherent in the work of Tabucchi and Doctorow allows these writers to utilize the sense of indeterminacy that characterizes the present, rather than be overcome by it. Tabucchi deconstructs the myth of the extra-historical self (i.e., the concept of individual identity prior to and independent of social hominization [Rossi-Landi]) to demonstrate that the subject is truly the synthesis not only of existing relations but the history of those relations, while Doctorow inscribes the reified and historically conditioned values of neocapitalism in the text in order to subvert them. Doctorow and Tabucchi provide us with two diverse postmodern narrative strategies that nonetheless share an acute awareness of the individual's and the text's historicity. While Tabucchi's work remains closely linked to the academy, Doctorow's prose appeals to a mass audience. Both however propose as an alternative to literary Modernism a re-evaluation of the subject. In Doctorow's

---

<sup>18</sup> Rossi-Landi uses the term "disalienation" to say that "la costruzione di coscienze nuove e di una nuova mentalità, che si manifesti a tutti i livelli della praxis e in ogni anfratto della vita quotidiana, equivale all'istituzione di pratiche sociali radicalmente nuove. Si tratta di correggere l'intera riproduzione sociale, fra l'altro sostituendovi tutti i principali sistemi segnici con altri più adeguati, che reggano la produzione di *uomini nuovi*, cioè operanti in *rapporti sociali nuovi*" (273-74).

work the subject is the battleground for social issues. For Tabucchi it is a self-displacing entity within a field of ideological contestation involving self and Other and all temporal dimensions. Thus, the literary text is seen as an active part of a negative dialectic that re-interprets the past and its relationship to the present as they become the future. Both Tabucchi and Doctorow, however, indicate possible means of overcoming the isolated subjectivity characteristic of Modernism through their demystifications of the reifications that inform consciousness. Therefore, their work may be considered as part of a process of disalienation whose goal is the lessening of the divergence of consciousness and social practice.

*Michigan State University*

### Works Cited

- Bakhtin, M. M. *The Dialogic Imagination*. Trans. Carol Emerson and Michael Holquist. Ed. Michael Holquist. 1981. Austin: U of Texas P, 1988.
- Bové, Paul A. "The Ineluctability of Difference." *Postmodernism and Politics*. Ed. Jonathan Arac. Minneapolis: U of Minnesota P, 1986. 3-25.
- Cannon, JoAnn. *Postmodern Italian Fiction: The Crisis of Reason in Calvino, Eco, Sciascia, Malerba*. Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1989.
- Clerici, Luca and Falcetto, Bruno. "La realtà sfuggente: narrazioni degli anni ottanta." *Linea d'ombra* (maggio 1986): 57-64.
- Costanzo, Mario. "Pretesti jakobsoniani." *Discorso quotidiano, prosa, poesia*. Roma: Bulzoni, 1985. 11-41.
- De Benedetti, Giacomo. *Il romanzo del Novecento*. 1971. Milano: Feltrinelli, 1976.
- Doctorow, E. L. *Billy Bathgate*. 1989. New York: Harper and Row, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Ragtime*. 1974. New York: Ballantine Books, 1989.
- \_\_\_\_\_. *The Book of Daniel*. 1971. New York: Ballantine Books, 1987.
- \_\_\_\_\_. *World's Fair*. New York: Random House, 1985.
- Dombroski, Robert. *Antonio Gramsci*. Boston: Twayne Publishers, 1989.
- \_\_\_\_\_. "Antonio Pizzuto and the Subject of Narrative." *Italica* 67 (1990): 1-16.
- Fleishman, Avrom. *The English Historical Novel*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1971.
- Gramsci, Antonio. *Quaderni del carcere*. Ed. Valentino Gerratana. Torino: Einaudi, 1975.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity*. 1989. Oxford: Basil Blackwell, 1990.
- Habermas, Jürgen. "Modernity — An Incomplete Project." *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Ed. Hal Foster. Seattle: Bay Press, 1983. 3-15.
- Hutcheon, Linda. "Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of Discourse." *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Ed. Patrick O'Donnell and Robert Con Davis. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1989. 3-32.
- \_\_\_\_\_. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 1989.
- Jameson, Frederic. "Imaginary and Symbolic in Lacan: Marxism, Psychoanalytic Criticism, and the Problem of the Subject." *Literature and Psychoanalysis*. Ed. Shoshana Felman. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1982. 338-95.



- \_\_\_\_\_. "Magical Narratives, Romance as Genre." *New Literary History* 7 (1975): 135-63.
- \_\_\_\_\_. "Postmodernism and Consumer Society." *Postmodernism and Its Discontents*. Ed. E. A. Kaplan. London: Verso, 1988. 13-29.
- Joyce, James. *Ulysses*. 1922. New York: Vintage Books, 1986.
- Manacorda, Giuliano. *Letteratura italiana d'oggi (1965-1985)*. Roma: Editori Riuniti, 1987.
- Montale, Eugenio. *L'opera in versi*. Ed. Rosanna Bettarini and Gianfranco Contini. Torino: Einaudi, 1980.
- Pessoa, Fernando. *Obras completas de Fernando Pessoa*. 1952. 11 vols. 2nd ed. Lisboa: Ática. 1964-67.
- \_\_\_\_\_. "Apontamentos para uma estética não-aristotelica." *Páginas de doutrina estética*. Ed. Jorge de Sena. 2nd ed. Lisboa: Inquérito, 1946. 115-30.
- Ragland-Sullivan, Ellie. *Jacques Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis*. Urbana: U of Illinois P, 1987.
- Re, Lucia. "The Debate on the Meaning of Literature in Italy Today." *Quaderni d'italianistica* 7 (1986): 96-111.
- Rossi-Landi, Ferruccio. *Ideologia*. 1978. Milano: Mondadori, 1982.
- Said, Edward. "Opponents, Audiences, Constituencies and Community." *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Ed. Hal Foster. Seattle: Bay Press, 1983. 135-59.
- Schulz, Dieter. "E. L. Doctorow's America: An Introduction to His Fiction." *E. L. Doctorow: A Democracy of Perception*. Ed. Herwig Freidl and Dieter Schulz. Essen: Die Blaue Eule, 1988. 9-18.
- Sohn-Rethel, Alfred. "Historical Materialist Theory of Knowledge. "Marxism Today" (1965): 114-22.
- Stegagno Picchio, Luciana. "Pessoa, uno e quattro." *Strumenti critici* (1967): 377-401.
- Svevo, Italo. *Le confessioni di Zeno*. 1923. Milano: Dall'Oglio, 1976.
- Tabucchi, Antonio. "Alvaro de Campos e Zeno Cosini: due coscienze parallele." *Studi filologici e letterari dell'Istituto di filologia romanza e ispanistica dell'Università di Genova*. Genova: Bozzi, 1978. 151-62.
- \_\_\_\_\_. "Ce qu'a vu Pessoa. Interview en différé." *Europe: Revue littéraire mensuelle* (Juin-Juillet 1988): 57-60.
- \_\_\_\_\_. *I dialoghi mancati*. Milano: Feltrinelli, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Il filo dell'orizzonte*. Milano: Feltrinelli, 1986.
- \_\_\_\_\_. *I volatili del Beato Angelico*. Palermo: Sellerio, 1987.
- \_\_\_\_\_. "Le sigarette di Fernando Pessoa." *Il poeta e la finzione. Scritti su Fernando Pessoa*. Ed. A. Tabucchi. Genova: Tilgher, 1983. 119-34.
- \_\_\_\_\_. *Notturmo indiano*. Palermo: Sellerio, 1985.
- \_\_\_\_\_. "Tanti saluti." In Tullio Pericoli. *Tanti saluti*. Milano: Archinto, 1988. 5-15.
- \_\_\_\_\_. "Uma conversa no outono de 1935." In José João Brito. *Uma conversa no outono de 1935*. Lisboa: Casa de Moeda, 1985.
- Watt, Ian. *The Rise of the Novel*. Berkeley: U of California P, 1957.
- White, Hayden. *The Content and the Form*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1987.

## Italian Postmodernism and *Lezioni americane*

---

The contributors to this issue of *Annali d'italianistica* have been asked to consider the extent to which the concept of postmodernism can be effective in literary analysis. Instead of debating the merits or demerits of postmodernism as a critical tool in the analysis of texts, I believe it is more useful simply to recognize that postmodern is a label which has now "stuck" to a set of writers and texts. Like all such labels, it is valuable only in defining a certain climate, in delimiting a field whose boundaries remain indistinct. As John Barth has suggested in his classic essay on postmodernist fiction, "The Literature of Replenishment," the individual text ought to take primacy over definitions of an extratextual postmodernist program. "Actual artists, actual texts, are seldom more than more or less modernist, postmodernist . . . what have you" (69). In the same essay Barth cites Calvino's *Cosmicomics* and García Marquez's *One Hundred Years of Solitude* as examples of works that approach an ideal, postmodernist program. The induction of Calvino into the "literary club of postmodernism" now seems secure (Gitlin 35).<sup>1</sup>

To speak about Italian postmodernism I would like to follow Barth's suggestion and to focus on a specific text rather than an extra-textual "program." The work I would like to highlight in my discussion is Calvino's *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, a volume which includes five of the six Charles Eliot Norton lectures which Calvino was to have delivered at Harvard in 1985-86. At first glance this book seems to be the antithesis of postmodernist. The author devotes less attention to identifying his postmodern contemporaries than he does to creating his precursors through "strong" readings of such writers as Lucretius, Dante, Shakespeare, and Leopardi. Despite its apparent lack of concern with contemporary fiction, however, *Lezioni americane* is in a sense paradigmatic of Italian postmodernism.

I have argued elsewhere that there are a number of Italian writers who may be considered postmodern in that their works dramatize to varying degrees the

---

<sup>1</sup> A recent *New York Times Book Review* article by Todd Gitlin lists Calvino in its "examples" of postmodernism, along with Philip Johnson's AT & T building, Disneyland, Monty Python, Max Headroom, and Donald Barthelme.



crisis of rational attempts at making sense of the world.<sup>2</sup> In the works of such writers as Malerba, Eco, Sciascia, and Calvino the crisis of reason is symbolized by indeterminate, aleatory structures — the labyrinth, the dream, irrational numbers, the open-ended detective novel. Yet what is perhaps most interesting about postmodern Italian writers, and what distinguishes them from other postmodernists, is that, despite the sense of crisis, there is still a strong cognitive thrust animating their fiction. It is in this sense that Calvino's posthumous work, *Lezioni americane*, is characteristic of Italian postmodernism.

The notion of writing as an instrument of knowledge is central to Calvino's Norton lectures. "La letteratura vive solo se si pone degli obiettivi smisurati, anche al di là d'ogni possibilità di realizzazione. Solo se poeti e scrittori si proporranno imprese che nessun altro osa immaginare la letteratura continuerà ad avere una funzione. Da quando la scienza diffida delle spiegazioni generali e delle soluzioni che non siano settoriali e specialistiche, la grande sfida per la letteratura è il saper tessere insieme i diversi saperi e i diversi codici in una visione plurima, sfaccettata del mondo" (*Lezioni americane* 110). As in previous essays of the late sixties, Calvino takes great pains in his lectures to define literature's position as a unique mode of comprehension. Literature is portrayed as a heuristic tool which may offer an alternative to philosophy and science. At the same time the author makes it clear in each of the Norton lectures that much of his inspiration as a writer is derived from science and philosophy of science. Calvino not only traces the reaction of contemporary literature to the science and philosophy of our time but also chronicles the relationship between literature and science over the centuries.

In my reading of Calvino's *Lezioni americane* I would like to follow the author's own suggestion that the true work of criticism be read as a fictional text, a tissue of poetic metaphors. Woven within the text of *Lezioni americane* are the same images — the crystal, the labyrinth, the city, the chessboard — which animate Calvino's fictions. Each of the lectures takes its title from one of the literary values that Calvino would bequeath to the next millennium: *leggerezza, rapidità, esattezza, visibilità, molteplicità*. (The final lecture, on consistency, was unwritten at the time of Calvino's death.) The book thus has a highly "structured" appearance. But this tidy compartmentalization, which reveals the author's self-proclaimed taste for geometrical composition, is something of an optical illusion. Each of the chapter titles is an umbrella term which only partially covers the many strands and digressions which Calvino follows in the corresponding lecture. Several of the highlighted literary values — multiplicity, exactitude — cannot be fully "contained" within the lectures devoted to them. Writers don't always fall neatly into their assigned compartments. Midway through the third lecture Calvino complains: "Questa

<sup>2</sup> In this paragraph I borrow from my book *Postmodern Italian Fiction: The Crisis of Reason in Calvino, Eco, Sciascia, Malerba*.

conferenza non si lascia guidare nella direzione che m'ero proposto" (67). We might borrow from Calvino's essay on Northrop Frye to characterize the complex text. "Si direbbe che in lui si svolga una lotta tra la sua passione per le ripartizioni rigide e la sua sensibilità di critico che avverte continuamente dimensioni che sfuggono a ogni schema" (Calvino, *Una pietra* 200).

In his first lecture Calvino upholds the value of lightness over weight. The meaning of weight quickly becomes clear as it comes to be associated with the "committed" literature of the immediate postwar years. "Leggerezza" implicitly addresses a familiar theme in Calvino criticism — the argument that Calvino's work is torn between two irreconcilable poles of sociopolitical involvement (neorealism) on the one hand and escapism (fantastic) on the other.<sup>3</sup> Calvino's description of his working method over the years as a continuous subtraction of weight in some ways gives credibility to the "polarized" perception of his fiction. Did not Calvino turn away from the "weight" of postwar Italy as depicted in such works as *Ultimo viene il corvo*, *La giornata di uno scrutatore* and *La speculazione edilizia*? In *Lezioni americane*, however, Calvino takes great pains to convince us that his is a necessary, participatory detachment, that the "lightness" for which he strives does not connote an escape from the world. This participatory detachment is precisely the stance adopted by Cosimo in *Il barone rampante* and later defended in *Il castello dei destini incrociati*. In the penultimate chapter of *Il castello*, "Anch'io cerco di dire la mia," the narrator reads the tarot cards of the King of Swords and the Hermit as telling the story of the poet who unites chivalric deeds and the conquest of wisdom. Calvino frequently reenacts this conflation of the man of action and the man of contemplation, the King of Swords and the Hermit. In the Norton lectures it is the myth of Perseus that becomes a founding myth for the writer. Calvino describes the poet's relationship to the world as analogous to the relationship between Medusa and Perseus, "che non rivolge il suo sguardo sul volto della Gorgone ma solo sulla sua immagine riflessa nello scudo di bronzo" (6). "Nei momenti in cui il regno dell'umano mi sembra condannato alla pesantezza, penso che dovrei volare come Perseo in un altro spazio. Non sto parlando di fughe nel sogno o nell'irrazionale. Voglio dire che devo cambiare il mio approccio, devo guardare il mondo con un'altra ottica, un'altra logica, altri metodi di conoscenza e di verifica. Le immagini di leggerezza che io cerco non devono lasciarsi dissolvere come sogni dalla realtà del presente e del futuro . . ." (9). The key word here is "conoscenza." The writer must not be content to chronicle the chivalric deeds of Charlemagne's knights (or of the heroes of the Resistance movement); he must seek new modes of comprehension, new keys to understanding the world.

One of the new perspectives from which Calvino increasingly views the world is that of contemporary science: "cerco nella scienza alimento per le mie

<sup>3</sup> See De Lauretis for a brief summary of this notion of polarity in the critical reception of Calvino.



visioni in cui ogni pesantezza viene dissolta" (8). Calvino claims as his precursors a host of writers, from Lucretius to Cyrano de Bergerac to Leopardi, who have nourished their fantasy on the scientific knowledge of their times. To explain the idea of lightness as a way of looking at the world based on philosophy and science, Calvino cites Lucretius and Ovid. The author shows the importance of Epicurus for Lucretius and Pythagoras for Ovid in developing a lightness of thoughtfulness that is far removed from the lightness of frivolity, vagueness, or the haphazard. "Se volessi scegliere un simbolo augurale per l'affacciarsi al nuovo millennio, sceglierei questo: l'agile salto improvviso del poeta-filosofo che si solleva sulla pesantezza del mondo, dimostrando che la sua gravità contiene il segreto della leggerezza, mentre quella che molti credono essere la vitalità dei tempi, rumorosa, aggressiva, scalpitante e rombante, appartiene al regno della morte, come un cimitero d'automobili arrugginite" (13). The notion of literature nourished by the science of its time recurs throughout Calvino's *Lezioni americane*.

Calvino concludes his essay with a defense of the cognitive function of literature: "Abituato come sono a considerare la letteratura come ricerca di conoscenza, per muovermi sul terreno esistenziale ho bisogno di considerarlo esteso all'antropologia, all'etnologia, alla mitologia" (26). The writer characterizes literature as an autonomous and age-old mode of comprehension whose deepest rationality is to be sought out in the anthropological needs to which it corresponds. For Calvino literature offers an alternative form of rationality which is intimately related to anthropology, ethnology and mythology. The writer is like the tribal shaman: "Alla precarietà dell'esistenza della tribù, — siccità, malattie, influssi maligni — lo sciamano rispondeva annullando il peso del suo corpo, trasportandosi in volo in un altro mondo, in un altro livello di percezione, dove poteva trovare le forze per modificare la realtà" (28). Both literature and shamanism respond to the same human need for "levitation." In the remaining lectures Calvino develops further the idea of literature as an alternative mode of comprehension.

In the second lecture Calvino extols the virtues of "rapidità" — not only the economy of expression characteristic of some of the writer's most cherished Italian folktales but also the "speed of mind" characteristic of writers like Leopardi. Calvino cites Leopardi's *Zibaldone* to clarify the relationship between the two aspects of "rapidità." "La rapidità e la concisione dello stile piace perché presenta all'anima una folla d'idee simultanee, così rapidamente succedentisi, che paiono simultanee, e fanno ondeggiar l'anima in una tale abbondanza di pensieri, o d'immagini e sensazioni spirituali, ch'ella o non è capace di abbracciarle tutte, e pienamente ciascuna, o non ha tempo di restare in ozio, e priva di sensazioni" (*Zibaldone*, 3 November 1821, cited in *Lezioni americane* 42). It is this exhilarating rush of ideas that the author also admires in Galileo, from whom Calvino borrows the metaphor of the horse for the speed of thought: "Il discorrere è come correre," reasoning like racing. It is this lightning quick

rush of ideas that Calvino has tried to capture in his own writing.

Not surprisingly the lecture on quickness includes a tribute to Borges, to whom Calvino attributes the latest invention of a new literary genre. His invention was, of course, to pretend that the book he wanted to write had already been written, "scritto da un altro, da un ipotetico autore sconosciuto, un autore d'un'altra lingua, d'un'altra cultura, — e descrivere, riassumere, recensire questo libro ipotetico" (49). The potential fiction of Borges approaches the extreme economy and conciseness of which Calvino dreams: "immense cosmologie, saghe ed epopee racchiuse nelle dimensioni d'un epigramma" (50). Interestingly the memo ends with a kind of postscript on Mercury and Saturn, Saturn "incline a una forte introversione, a una scontentezza per il mondo com'è," Mercury "light," astute, and agile. After confessing that he is a Saturn who dreams of being a Mercury, Calvino proceeds to defend the complementarity of constructive concentration (Saturn) and participation (Mercury). The third memo begins with a definition of "exactitude" and its three component parts: 1) a well-defined plan for the work in question; 2) an evocation of clear, incisive, memorable visual images; 3) a language as precise as possible both in choice of words and in expression of the subtleties of thought and imagination. For examples of his cult of exactitude Calvino looks in particular to two writers — Leopardi and Poe, whom Valéry described as the demon of lucidity. Both Poe and Leopardi make of cosmological conjectures a literary genre and thus lay bare literature's vocation as a "mappa del mondo e dello scibile" (Calvino, *Una pietra* 187). Calvino sees a close relationship between the discoveries of modern science and the need for a cosmological model in fiction.

Il gusto della composizione geometrizzante, di cui potremmo tracciare una storia nella letteratura mondiale a partire da Mallarmé, ha sullo sfondo l'opposizione ordine-disordine, fondamentale nella scienza contemporanea. L'universo si disfa in una nube di calore, precipita senza scampo in un vortice d'entropia, ma all'interno di questo processo irreversibile possono darsi zone d'ordine, porzioni d'esistente che tendono verso una forma, punti privilegiati da cui sembra di scorgere un disegno, una prospettiva. L'opera letteraria è una di queste minime porzioni in cui l'esistente si cristallizza in una forma . . .

(68)

The notion of the work of fiction as a privileged space in which the randomness of life is contained and negated by artistic form is of course not original to Calvino. What is interesting is the image of the universe as a "vortex of entropy" in which areas of order spontaneously form. Calvino's view of the cosmos seems to be informed by the new systems theory of life. In such diverse fields as physics, thermodynamics, information theory, and fractal geometry it is being shown that order is not the antithesis of chaos but rather its product, that instability in complex systems spontaneously gives rise to self-organization. Ilya Prigogine has synthesized these recent findings in his landmark work *Order*



*Out of Chaos*, which Calvino called "a passionate meditation on Man and Universe." It would seem that Calvino not only shares the world view of the chaos theorists but also conceives of literary texts as "self-organizing systems in Prigogine's sense" (Paulson cited in Hayles 320).

For Calvino the systematicity toward which literature strives is figured in the image of the crystal, "il modello di perfezione che ho sempre tenuto come un emblema" (69). We must look to Calvino's "cosmic" fictions for a gloss on the metaphor of the crystal. In *Ti con zero*, the crystal is characterized not as a model of perfection but as a symbol of asymmetry. But the apparent disorder masks a hidden structure of order. "A ogni asimmetria rispondeva in realtà una rete di simmetrie" (Calvino, *Ti con zero* 45). This image of asymmetry embedded within a larger design calls to mind the Borgeian library of Babel "in which the same volumes are repeated in the same disorder (which repeated, would constitute an order, Order itself)" (Borges 87-88). Although the crystal is his most cherished emblem, Calvino mentions two contrasting emblems of equal validity — the flame, which epitomizes constancy of external form despite unremitting internal agitation, and the city, a symbol with even greater possibilities for Calvino in that it expresses "la tensione tra razionalità geometrica e groviglio delle esistenze umane" (70). The city of Calvino's fantasy calls to mind not the planned city of Le Corbusier but the *ad hoc* city of Jencks' classic essay "The Rise of Postmodern Architecture" or the hybrid city of Robert Venturi's *Complexity and Contradiction in Architecture*.<sup>4</sup> More than the crystal, the image of the city as symbolized in Calvino's *Le città invisibili* and described in *Six Memos* seems akin to the kind of complex system which, according to chaos theory, dwarfs the "ordered systems which science has traditionally regarded as norms for the universe" (Hayles 307). Despite Calvino's obsession with geometric precision, the writer recognizes that the true map of the universe may well resemble the city of Eudossia, "che dilaga senza forma con vie tutte a zig zag," described in *Le città invisibili*. In his gloss on the image of the city as an expression of the tension between geometric rationality and the entanglements of human lives Calvino implicitly acknowledges the need to confront complexity, disorder, chaos.

In "Visibilità" Calvino takes his departure from Dante's definition of imagination to underscore the visual quality of fantasy.

O imaginativa che ne rube  
talvolta sì di fuor, ch'om non s'accorge  
perché dintorno suonin mille tube,  
chi move te, se 'l senso non ti porge?  
Moveti lume che nel ciel s'informa  
per sé o per voler che giù lo scorge.

<sup>4</sup> See Hardison (112-14) for a discussion of the postmodern city.

(*Purg.* 17:13-18)

Calvino maintains that "all'origine d'ogni mio racconto c'era un'immagine visuale" (88). The cloven viscount, the baron in the trees, the nonexistent knight presented themselves to the writer in much the same way as Pirandello's *Six Characters*. "Dunque nell'ideazione d'un racconto la prima cosa che mi viene alla mente è un'immagine che per qualche ragione mi si presenta come carica di significato, anche se non saprei formulare questo significato in termini discorsivi o concettuali" (88). As the visual image becomes clear, the writer begins to develop the story's possibilities and to make sense of the image. But once the writing has begun, it quickly dominates the field. "Sarà la scrittura a guidare il racconto nella direzione in cui l'espressione verbale scorre più felicemente, e all'immaginazione visuale non resta che tenerle dietro" (89). It is at this critical juncture, the moment of setting pen to paper, that Calvino parts company with writers like Pirandello. For Calvino what is of primary importance in the genesis of the work of art is the writing process itself, a process governed by a set of predetermined combinatory rules that the author has attempted to describe in "Cibernetica e fantasmi" (Calvino, *Una pietra* 164-81).

This intimate look at the role of the visual imagination in Calvino's works is followed by a survey of the idea of imagination throughout history: 1) the notion of imagination as an instrument of human knowledge, and 2) the neo-Platonic concept of imagination as a communication with the world soul. Calvino declares his support of both these definitions at the same time that he recognizes himself in a third definition — "l'immaginazione come repertorio del potenziale, dell'ipotetico, di ciò che non è né è stato né forse sarà ma che avrebbe potuto essere" (91). Citing Starobinski's treatment of Giordano Bruno, Calvino suggests that the *spiritus phantasticus* is a limitless world or gulf of forms and images. "Ecco io credo che attingere a questo golfo della molteplicità potenziale sia indispensabile per ogni forma di conoscenza. La mente del poeta e in qualche momento decisivo la mente dello scienziato funzionano secondo un procedimento d'associazioni d'immagini che è il sistema più veloce di collegare e scegliere tra le infinite forme del possibile e dell'impossibile" (91). Calvino casts both scientist and poet in the role of the visionary who draws upon an infinite number of possibilities.

The idea of a repertory of possibilities that may or may not be realized is one of the most pervasive themes in Calvino's fiction. It is that pool of multiplicity which Astolpho tries to recover in the sixth tale of *Il castello dei destini incrociati*. Astolpho is instructed to journey to the moon not to recover the phial containing Roland's lost wits but rather to find "uno sterminato deposito [che] conserva dentro ampole messe in fila . . . le storie che gli uomini non vivono, i pensieri che bussano una volta alla soglia della coscienza e svaniscono per sempre, le particelle del possibile scartate nel gioco delle combinazioni, le soluzioni a cui si potrebbe arrivare e non si arriva . . ." (37).



The notion of unrealized possibilities in Calvino bears a resemblance to the concept of possible worlds as it has been articulated in modal semantics and analytical philosophy. Borrowing from Leibnitz, modal semantics distinguishes between various types of inactuality. Modal logicians and philosophers conceive of the possible world not as a "mere fiction" but as an unrealized possibility. It is not within the scope of the present essay to trace all the implications of possible world semantics in contemporary thought. It is important to note that the notion of possible worlds not only has interesting ramifications for the so-called "hard sciences" (the many-worlds interpretation of quantum mechanics, for example),<sup>5</sup> but also for theories of fiction and the status of fictional discourse.<sup>6</sup> Analytical philosophy has come to recognize an affinity between the realm of possible worlds and that of literary fictions. In a much more intuitive way Calvino seems to have captured the true force of literature as a realm of *possibilia*, a bottomless well of potential multiplicity from which the visionary-scientist may draw. In his 1968 essay, "Due interviste su scienza e letteratura," Calvino characterizes literature as a stimulus to the imagination of the scientist using the example of Galileo: "L'ideale di sguardo sul mondo che guida anche il Galileo scienziato è nutrito di cultura letteraria" (Calvino, *Una pietra* 186). Calvino argues eloquently for the cross pollination of science and literature; just as Galileo sought food for thought in Ariosto, so Calvino as a writer finds nourishment in Galileo "come precisione di linguaggio, come immaginazione scientifico-poetica, come costruzione di congetture" (Calvino, *Una pietra* 187).

"Visibilità" ends with a discussion of the two versions of Balzac's *Le chef d'oeuvre inconnu*. Calvino reads the first version of Balzac's novel as a parable of literature about the elusiveness of the visual imagination, while the second version he interprets as a rejection of the literature of fantasy in favor of minute description of the world as it is. Balzac's uncertainty as to how to conclude the novel is indicative of a broader truth.

La fantasia dell'artista è un mondo di potenzialità che nessuna opera riuscirà a mettere in atto; quello di cui facciamo esperienza vivendo è un altro mondo, che risponde ad altre forme d'ordine e di disordine; gli strati di parole che s'accumulano sulle pagine come gli strati di colore sulla tela sono un altro mondo ancora, anch'esso infinito, ma più governabile, meno refrattario a una forma. Il rapporto tra i tre mondi e quell'indefinibile di cui parlava Balzac: o meglio, noi lo diremmo *indecidibile*, come il paradosso d'un insieme infinito che contiene altri insiemi infiniti.

(97)

<sup>5</sup> See DeWitt and Graham for a discussion of the many-worlds interpretation of quantum mechanics.

<sup>6</sup> In addition to Pavel's *Fictional Worlds*, see Merrell's review article, which draws out implications of Pavel's book.

The world of experience and the world of words are homologous possible worlds subsumed in one infinite repository of forms, a bottomless well or vortex of multiplicity. The visionary, whether poet, philosopher, or scientist, draws freely from the infinite repertory of possibilities with an agility and lightness of thought which Calvino would bequeath to the next millennium.

In "Molteplicità," the final and appropriately the most exhaustive lecture of *Lezioni americane*, Calvino finally turns to modern fiction and examines its "encyclopedic" quality. The author shows how "enciclopedismo" manifests itself in such writers as Gadda, Proust, Flaubert, and Musil. Calvino's formulation of the notions of encyclopedism and multiplicity represents an attempt to locate a middle ground between order and chaos, between geometric precision on the one hand and complexity, entanglement, the Gaddian *pasticciaccio* on the other. Calvino often spoke of his fascination with Gadda, a writer brought up on the culture of science and philosophy who sought all his life to represent the world without underestimating its "inestricabile complessità." Calvino's predilection for Gadda's unfinished novels, which he likens to "rovine d'ambiziosi progetti, che conservano i segni dello sfarzo e della cura meticolosa con cui furono concepite" (104), reveals much about the writer's own ambitious literary efforts. Like Gadda, Calvino has often found his ambitions of geometric rationality to be at odds with the effort to present the tangible side of the world as precisely as possible. This uneasy truce between two conflicting tendencies in Calvino's fiction is apparent in *Le città invisibili*, where the Khan's desire for precision is overwhelmed by the chaos of facts which Marco Polo presents in his reports. Marco Polo's vast, encyclopedic "competence" reminds us that the encyclopedia is "a potentially unordered and unrestricted galaxy of pieces of world knowledge" (Eco, *Semiotics* 68).

The use of the terms multiplicity and encyclopedism in the final lecture of *Lezioni americane* both conceals and reveals the dispersive power of the encyclopedia. Calvino begins to refer to the open encyclopedia to convey the centrifugal force underlying "enciclopedismo" in Musil, Proust, Flaubert, Gadda (and perhaps Calvino himself). As the writer points out, the adjective "aperta" contradicts the noun "*enciclopedia*, nato etimologicamente dalla pretesa di esaurire la conoscenza del mondo rinchiudendola in un circolo" (113). But the promise of totality is illusory, the encyclopedia can never be complete. In this sense the open encyclopedia closely resembles a labyrinth. Calvino does not advocate surrender to the labyrinth, however. In his discussion of *Bouvard et Pécuchet*, the author takes issue with the standard reading of Flaubert's unfinished novel as an expression of "la vanità del sapere tout court."<sup>7</sup> He opts instead for Queneau's reading of Flaubert's text. "Flaubert est pour la science . . . dans la mesure justement où celle-ci est sceptique, méthodique, prudente,

<sup>7</sup> Calvino's reading of *Bouvard et Pécuchet* closely resembles Culler's interpretation of the novel.



humaine. Il a horreur des dogmatiques, des métaphysiciens, des philosophes" (112). Reading Flaubert through Queneau Calvino makes the point that literature, like science, must distrust facile explanations. It must embrace chaotic multiplicity not in a spirit of helplessness and hopelessness so often associated with the postmodern condition but in a spirit of curiosity tinged with a salutary skepticism.

For Calvino the greatest writers of our century are those who have inherited Flaubert's "scetticismo attivo," his sense of gambling and betting "nell'ostinazione a stabilire relazioni tra i discorsi e i metodi e i livelli" (113). Calvino's admiration for Flaubert's *forma mentis* calls to mind recent discussions of the logic of scientific discovery and the importance of skepticism as an active catalyst of the scientific attitude. Skepticism is central to the work of Karl Popper, whose view of science as a series of conjectures and refutations is in turn derived from the doctrine of fallibilism articulated by Charles Sanders Peirce.<sup>8</sup> Peirce maintained that it was infallibilism, the belief in absolute truths, that blocks the road to scientific progress. The first rule of reason is "not to be satisfied with what you already incline to think." We need not trace Calvino's admiration for the intellectual gambler, from Lucretius to Galileo to Flaubert, to any specific source. What is worth our attention is the degree to which his perception of the conjectural quality of knowledge is congenial with postmodern philosophy of science. Equally noteworthy is the way in which Calvino blurs the distinction between scientist, philosopher, and writer. What Calvino would bequeath to the next millennium is the admittedly overambitious project of weaving together "i diversi saperi e i diversi codici in una visione plurima, sfaccettata del mondo" (110).

"La conoscenza come molteplicità e il filo che lega le opere maggiori, tanto di quello che viene chiamato modernismo quanto di quello che viene chiamato il *postmodern*, un filo che — al di là di tutte le etichette — vorrei continuasse a svolgersi nel prossimo millennio" (113). The books that Calvino loves are as minutely planned as Dante's *Commedia*. What matters, however, "non è il suo chiudersi in una figura armoniosa, ma è la forza centrifuga che da esso si sprigiona" (113). Joyce sets out to write a systematic and encyclopedic work and what he achieves in *Finnegans Wake* is an encyclopedia of styles. Calvino includes in his "apologia del romanzo come grande rete," an open encyclopedia, an explanation of his predilection for Borges: "ogni suo testo contiene un modello dell'universo o d'un attributo dell'universo" (115). What Calvino admires in Borges, or in the hyper-novels of Georges Perec, is what he has called elsewhere the vocation of Italian literature "che passa da Dante a Galileo: l'opera letteraria come mappa del mondo e dello scibile, lo scrivere mosso da una spinta conoscitiva che è ora teologica ora speculativa ora stregonesca ora enciclopedica

<sup>8</sup> I am borrowing from Eco's treatment of fallibilism in Peirce and Popper in *The Sign of Three* 198-220.

ora di filosofia naturale ora di osservazione trasfigurante e visionaria" (Calvino, *Una pietra* 187). The map of the world which Calvino would bequeath to the next millennium is an open encyclopedia which is potential, conjectural, and manifold.

*Lezioni americane* gives us an intimate glimpse at some of the sources from which Calvino drew his intellectual "nourishment." Whether Calvino's lectures will be read as a prescription for future generations of writers is open to question. Calvino certainly makes an eloquent case for the cross-pollination of science and literature and for literature as an alternative mode of comprehension. With his insistence on the cognitive role of fiction Calvino unquestionably parts company with those postmodern writers who argue the futility of rational thought. Through his readings of Lucretius, Leopardi, Flaubert, and Borges, Calvino advocates a manifold and conjectural fiction as a "mappa dello scibile." At this point it is appropriate to remind ourselves that Calvino's legacy to the next millennium must be assessed primarily through his fiction. It is in his most fantastic, "weightless" tales that Calvino makes his most eloquent case for literature's unique power. There is one of Calvino's cosmicomic tales which can be regarded as paradigmatic of Calvino's legacy as articulated in his *Lezioni americane*. In "Quanto scommettiamo" the writer looks at the universe from a radically new perspective — the origin of space and time. "Quanto scommettiamo" is a cosmological fiction which lays bare man's incurable propensity for conjecture. Two adversaries, Qfwfq and Decano (k)yK, adrift in the timeless void, begin to place bets on the form that the universe will take. Indeed, Qfwfq's first victory comes when he bets that there will be a universe. Qfwfq ascribes his addiction to gambling to primordial *ennui*. "Facevamo sempre delle scommesse, io e il Decano, perché non c'era proprio altro da fare, e anche perché l'unica prova che io ci fossi era il fatto che scommettevo con lui . . ." (Calvino, *Le cosmicomiche* 104). This comical reversal of the Cartesian *cogito* underscores the conjectural quality of human knowledge.

At first Qfwfq's wagers are quite straightforward: we're heading for atoms today, the protostars will catch fire, an isotope of bismuth will be formed. Being a conservative, unimaginative type, the antagonist generally limits himself to betting that events will not occur. With an agility of mind which staggers his opponent, Qfwfq correctly "predicts" the various stages of the evolution of the universe as described by contemporary physics. Qfwfq becomes increasingly rash, forging ever more links onto his chain of deductions. One day as Qfwfq and (k)yK are suspended in the limitless primordial void prognosticating on the still nonexistent universe, Qfwfq makes a new kind of challenge: "Ora senti un po', (k)yK, secondo te, gli Assiri la invaderanno, la Mesopotamia?" Here Calvino's protagonist passes from what Braudel calls geographical time, in which events occur over the course of aeons, to social time, "the shorter time by which economies, states, and civilizations are measured" (Toffler xvii-xviii). It is at this point that Qfwfq's predictions, and his *modus operandi*, prove erroneous.



The protagonist's world view (or paradigm in the Kuhnian sense) is a classical, Newtonian one in which chance plays no part. Qfwfq's method is predicated upon the assumption of a stable, predictable mechanical universe. It is just such an image that has recently been challenged in such diverse fields as physics (Feigenbaum), thermodynamics, information theory, and fractal geometry (Mandelbrot). Both the "hard" sciences, which study geographical time, and the social sciences, which study social time, have increasingly moved away from the deterministic, Newtonian paradigm. It is argued that, although closed, mechanistic systems do exist, open processes involving randomness or irreversibility are much more common. The phenomena which Prigogine and others would unite under the umbrella term "chaos theory" seem to possess a deep structure of order. Chaos is no longer seen as an absence of order but rather as a presence of maximum information.

The reevaluation of our scientific world models is still in its infancy. What is interesting is that Calvino, in "Quanto scommettiamo," seems to have intuited the logical absurdity of the idea of an entirely mechanistic, deterministic world. In the preface to Ilya Prigogine's *Order Out of Chaos*, the Nobel laureate muses: "Even the scientist who is convinced of the validity of deterministic descriptions would probably hesitate to imply that at the very moment of the Big Bang, the moment of the creation of the universe as we know it, the date of the publication of this book was already inscribed in the laws of nature" (Prigogine xvii). And yet it is precisely this absurdly mechanistic world view that Qfwfq adopts as he undertakes ever more risky meta-bets from his vantage point at the origin of time. On the 8th of February 1926 Signorina Giuseppina Pensotti leaves her home. Does she turn right or left? Does Lucien de Rubempré commit suicide at the end of Balzac's *Illusions perdues*? Qfwfq's winning streak comes to an abrupt halt, forcing the protagonist to come to terms with the unpredictable, aleatory character of human events. (k)yK triumphantly ticks off his victories: Pharaoh Amenhotep IV didn't have male children, Pompey didn't defeat Caesar, Lucien de Rubempré didn't commit suicide. These possible worlds remained just that — possibilities which by chance, at the point of bifurcation, remained unrealized.

Calvino's story cannot be reduced to a simple parable. This tale is a *conte philosophique*, as Calvino has defined the term in his discussion of Cyrano de Bergerac; "not a 'story' with a thesis to demonstrate but one in which ideas appear and disappear and tease one another in turn" (Calvino, *The Uses of Literature* 336). The beauty of "Quanto scommettiamo" lies in its very suggestiveness. It is a speculation about time and space, about the status of scientific inquiry, historiography and literary discourse, about the crisis of the social or human sciences. The hero of "Quanto scommettiamo" typifies the doggedly inquisitive mind characteristic of Calvino's most memorable protagonists — from Marco Polo and Kublai Khan of *Le città invisibili* to Palomar to the various narrators of *Sotto il sole giaguaro*. Like each of these

incarnations of *homo conjecturans*, Qfwfq relies heavily on heuristic systems which may prove to be unreliable. As Qfwfq and (k)yK pore over the newspapers to determine the outcome of their wagers, Qfwfq longs for the simplicity of their earlier skirmishes. "E io penso a com'era bello allora, attraverso quel vuoto, tracciare rette e parabole, individuare il punto esatto, l'intersezione tra spazio e tempo in cui sarebbe scoccato l'avvenimento, incontestabile nello spicco del suo bagliore; mentre adesso gli avvenimenti vengono giù ininterrotti, come una colata di cemento, uno in colonna sull'altro, uno incastrato nell'altro, separati da titoli neri e incongrui, leggibili per più versi ma intrinsecamente illeggibili. . ." (112). Yet what is perhaps most striking in this fiction is not the protagonist's pessimism but rather his intellectual *hubris*, his determination to persevere in the face of apparently insurmountable odds. As the inveterate gambler draws down his Swiss bank account to cover his increasingly heavy losses, we know that Qfwfq's obsessively mechanistic rationality will be upset by "the entanglements of human lives." Yet there is always the possibility that Qfwfq's luck will change, that a deep structure of order will emerge from the chaotic "noise" of human affairs.

*University of California, Davis*



## Works Cited

- Barth, John. "The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction." *The Atlantic* (January 1980): 69.
- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Trans. Emece Editores. New York: Grove, 1962.
- Calvino, Italo. *Lezioni americane*. Milano: Garzanti, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Una pietra sopra*. Torino: Einaudi, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Ti con zero*. Torino: Einaudi, 1967.
- \_\_\_\_\_. *The Uses of Literature*. New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1986.
- Cannon, JoAnn. *Postmodern Italian Fiction: The Crisis of Reason in Calvino. Eco. Sciascia. Malerba*. London: Associated University Presses, 1989.
- De Lauretis, Teresa. "Narrative Discourse in Calvino: Praxis or Poiesis." *PMLA* 90 (1975): 414-25.
- Culler, Jonathan. *Flaubert: The Uses of Uncertainty*. Ithaca: Cornell UP, 1985.
- DeWitt, Bryce S. and Neill Graham, eds. *The Many-Worlds Interpretation of Quantum Mechanics*. Princeton: Princeton UP, 1973.
- Eco, Umberto. "Horns, Hooves, Insteps: Some Hypotheses on Three Types of Abduction." *The Sign of Three: Dupin. Holmes. Peirce*. Eds. Umberto Eco and Thomas Sebeok. Bloomington, Indiana UP: 1983. 198-220.
- \_\_\_\_\_. *Semiotics and Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana UP, 1984.
- Gitlin, Todd. "Hip-Deep in Post-Modernism." *New York Times Book Review*. (November 6, 1988): 3 & 35-36.
- Hardison, O. B. *Disappearing Through the Skylight*. New York: Viking Press, 1989.
- Hayles, N. Katherine. "Chaos as Orderly Disorder: Shifting Ground in Contemporary Literature and Science." *New Literary History* 20 (Winter 1989): 320.
- Merrrell, Floyd. "Fiction, Fact, Phalanx, Phantasm." *Diacritics* (Spring 1989): 2-16.
- Paulson, William. *The Noise of Culture: Literary Texts in a World of Information*. Ithaca: Cornell UP, 1988.
- Pavel, Thomas G. *Fictional Worlds*. Cambridge: Harvard UP, 1986.
- Prigogine, Ilya and Isabelle Stengers. *Order Out of Chaos*. Toronto: Bantam Books, 1984.
- Toffler, Alvin. Forward. Ilya Prigogine and Isabelle Stengers. *Order Out of Chaos* xi-xxvi.

Angela M. Jeannet

## Escape from the Labyrinth: Italo Calvino's *Marcovaldo*

---

### 1. Introduction

Copying a text, even letter by letter, is writing anew, Borges taught us. Words, phrases and sentences do not mean what they once did when they are drawn again on the page, repropounded in a new format and reread in a new context. The second collection of *Marcovaldo* stories, which Calvino published in 1963 as a paperback entitled *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*,<sup>1</sup> is that intriguing product, the rewriting of a previous text. The first collection remained embedded in the volume of *I racconti* and almost disappeared from the consciousness of Calvino's readers, in part because it had become less accessible, hidden as it was in a large and relatively expensive volume.

What is the significance of Calvino's re-elaboration of the *Marcovaldo* pieces? Given the transformations of the collection and the changed historical and literary context, how does the 1963 reformulation build on the elements of the first version and relate to the works that followed? I submit that the second *Marcovaldo* is the work that mediates between two major phases of Calvino's activity.

### 2. A New Context

It is by now commonplace to say that the late Fifties marked the end of an era in Italian post-Second World War history, particularly in the lives of those intellectuals who were in any way connected with the Italian Communist Party.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> My quotes come from the 1983 edition of *I racconti* and the 1973 edition of *Marcovaldo*. It is interesting to note that *Marcovaldo* was only translated into English in 1983, twenty years after its publication in Italy, and is still the least known of Calvino's works, in the U.S.

<sup>2</sup> For an extensive treatment of this historical moment and its impact on cultural life, see Asor Rosa's "Lo stato democratico e i partiti politici" in *Letteratura italiana* 1: 547-643. On page 614, a heading reads: "Il 1956: fine di un ciclo." Among those who have addressed Calvino's sociocultural context, see Giovanni Falaschi, who drew one of the first major portraits of Calvino and asserted, speaking of the late Fifties' crisis: "il 1956-'57 è così significativo per almeno due generazioni di comunisti che . . . lo sfondo . . . conta più delle posizioni del



Bitterness about the practices of Soviet Communism compounded the disappointment with the way Italian politics had evolved after the Resistance. Many felt increasing perplexity as to the direction they were to take in their personal and political activities. In 1956, Calvino wrote the last short story of the first Marcovaldo series, "Luna e Gnac." In 1957, he published *Il barone rampante* and withdrew from specifically political commitments. In 1958, he published *I racconti*, after selecting and carefully rearranging the greatest part of his short fiction (but not all of it).<sup>3</sup> Clearly, he was rethinking his personal positions and literary practice. The reflective statements he made shortly thereafter insist on two or three concepts: the primacy of a lucidity which does not indulge in pessimism, the importance of filtering every memory through irony and fantasy, and the need for what Calvino repeatedly called "obstinacy without illusions."<sup>4</sup>

By 1963, a mere six years later, something clearly had shifted in Italian cultural life. At forty years of age, Calvino already appeared as representative of an earlier generation. His major essays centered on the crisis experienced by writers over their inability to reconcile words and deeds, i.e., writing and being in the world, but they also called for challenging the sense of entrapment felt by many, and for exorcising the fascination exerted by the "labyrinth," that world of objectification which consumerism was proposing as the new human environment.<sup>5</sup> The essays' posture, as well as the spirit of *La giornata d'uno scrutatore*, published in that same year 1963, met with cutting criticism by some younger critics.<sup>6</sup> In retrospect, it is clear why those works seemed out of tune

---

singolo" ("Ritratti di contemporanei" 544). Lidia De Federicis, in an excellent school edition of *La giornata d'uno scrutatore*, devotes an entire section to "Il cambiamento culturale dal 1953 al 1963," the decade that elapsed between the planning and the actual publication of *La giornata* as well as between the two Marcovaldos. Ferretti reiterates: "Il discorso di Calvino . . . e la sua ricerca di un'integrazione uomo-mondo continua . . . anche dopo la crisi del '56, ma qualcosa certamente muta" (*Le capre di Bikini* 46). However, he adds an interesting correction: "Ma nella sostanza il '56, più che rappresentare un salto, una svolta nell'itinerario di Calvino, fa piena luce su quanto Calvino stesso recava fin dall'inizio dentro di sé" (*Le capre di Bikini* 46-47; author's emphasis).

<sup>3</sup> For an analysis of the entire volume of *I racconti* see Ricci, especially 1-17, where the short stories are defined as steps in a "labyrinthine journey" (10).

<sup>4</sup> The major essays where those concepts appear are: "Natura e storia del romanzo" (1958), now in *Una pietra sopra* (19-38), where the expression "ostinazione nonostante tutto" first appears (38; the italics are Calvino's) and "Tre correnti del romanzo italiano d'oggi" (1959; *Una pietra sopra* 46-57). Then came "Il mare dell'oggettività" (1959; *Una pietra sopra* 39-45), which used again "ostinazione senza illusioni" as a closing expression.

<sup>5</sup> The concepts I paraphrase are presented in "Pavese: essere e fare" (1960; *Una pietra sopra* 58-63), "Dialogo di due scrittori in crisi" (1961; *Una pietra sopra* 64-69), "La sfida al labirinto" (1962; *Una pietra sopra* 82-97) and "Un'amara serenità" (1963; *Una pietra sopra* 98-99).

<sup>6</sup> Those were the years when the Gruppo 63 was active and vocal. Angelo Guglielmi, one of its members, commenting on "La sfida al labirinto," accused Calvino of remaining faithful to a literature interested in the essence of things, in order, rules and perspective to control the

with the early sixties: they brought to the emerging new Italy echoes of the literary and cultural discourses elaborated over the previous thirty years. Meanwhile, the "New Novel" was triumphant in France, flaunting its disdain for obvious political commitment and for the common pleasures of a fiction wedded to characters and plots.

Today, thirty years later, Calvino's 1963 publications, i.e., the essays cited above, *La giornata d'uno scrutatore*, and especially *Marcovaldo*, appear more complex and in tune with their times than his critics believed. Calvino's move, also in 1963, from the Turin of the so-called Italian "economic miracle" to the Paris of structuralism and semiology, further suggests a symbolic shift in perspective. But the significant gesture of a writer is writing, and the second *Marcovaldo* is that gesture.

### 3. The New Text

Speaking of the two Marcovaldos, in an article published in 1975, Maria Corti asserted that, as compared with the first collection, the new one did not have a cohesive model or generative structure, had moved very far from the spirit and the nature of the first collection, and, although artistically very valid, was not a unitary textual body or macrotext ("Testi o macrotesto?").<sup>7</sup> Calvino, self-reflective a writer as he was, mulled over some of Maria Corti's conclusions, as we learn from a footnote to the 1978 reprint of Corti's essay, where she quotes from a letter Calvino wrote her.<sup>8</sup> Calvino insisted that "resta aperta la possibilità di studiare il modello di trasformazione dal macrotesto I a un nuovo (possibile, forse non realizzato) macrotesto II, in cui la struttura di calendario diventa decisiva (a cominciare dal titolo *Le stagioni in città*) e viene sottintesa una dimensione di sviluppo storico" (*Il viaggio testuale* 200 n.). These remarks cannot be simply attributed to Calvino's sensitivity to criticism or his

---

world's multiplicity ("Una 'sfida' senza avversari" 259). Calvino — Guglielmi said — with his "vecchia anima razional-moralistica" (266) could not appreciate the fact that the world had drastically changed and that it was necessary to acknowledge the crisis of all values. Barilli had already expressed reservations about Calvino's *I racconti*, as he saw in them all the limitations of an Italian fondness for "measure," lacking energy and daring (*La barriera del naturalismo* 210-20). Although recognizing Calvino's skill at avoiding the pitfalls in which other less shrewd writers had fallen, he castigated him for his caution, his "senso comune," his refusal of whatever was "diverso" (*La barriera* 260-61). Guglielmi and Barilli compared Calvino unfavorably with the European writers of that first half century, particularly the "new novelists" such as Robbe-Grillet.

<sup>7</sup> Corti wrote "Testi o macrotesto?" (1975). Ahern followed Corti's lead, at the end of his article on "Gli amori difficili." For a recent reading of the first Marcovaldo cycle, see my "Requiem for the Idyll."

<sup>8</sup> The 1975 article became part of "Trittico per Calvino," in *Il viaggio testuale*, with few changes.



necessarily idiosyncratic perspective on his own work. Calvino's keen critical awareness provides us with some valuable clues: structure is a crucial addition in the new collection, a historical perspective is an integral element, and the text's cohesiveness may be of a different kind from that of the earlier cycle.<sup>9</sup>

The original cluster of ten stories, linearly constructed and located within the volume *I racconti*, was extracted from its context and dismembered. Each story became a movable component in a new order and part of a free-standing text. Gaps were created and filled by new stories. A visible scaffolding was erected to support and define the whole, which had previously been held inconspicuously together by implicit connections. Paratextual clues drew attention to the changed identity of the collection: the volume had its own title (*Marcovaldo*), a subtitle (*ovvero Le stagioni in città*), a blurb on the cover and illustrations.

The most obvious elements of a book are often also the most significant clues for an analysis of the text, as the writer suggested in the letter cited earlier. The title and subtitle of the new volume effect the break with the past. The title is a message emphasizing the centrality of the protagonist's presence. Marcovaldo is the first Calvinian character to give his name to a book. Only Palomar, twenty years later, will perform the same function. The subtitle translates, in less abstract but more peremptory terms, the oxymoron present in the subtitle of the earlier cycle, *Gli idilli difficili*, where "difficult" carried the connotations of problematical, improbable and elusive, contradicting the pastoral connotations of the term "idylls." The paradoxes of the protagonist's universe are now made explicit. The term "the seasons," with its pastoral overtones, is linked to "the city," which traditionally indicates a stressful, exciting reality in opposition to the "natural."<sup>10</sup> The preposition "in" inserts the first term of an antinomy, which is conventional but by no means proven, into the second term. The simplicity of the subtitle (what could be plainer than "the seasons in the city"?) is further contradicted by the controlled patterning of the collection. For the first time in his career, Calvino plays consciously with grids, headings, cycles and returns, which contain under the camouflage of seeming transparency the proliferation of unmanageable elements in the protagonist's universe. As for

---

<sup>9</sup> The importance of Calvino's insight is confirmed by an article Corti published in *Strumenti critici* in 1990. After recalling the letter Calvino had sent her, she observes how "a Calvino preme approfondire ogni questione strutturale riguardante la costruzione di ogni suo testo" ("Nel laboratorio di Italo Calvino" 140). Moreover, a further quotation from that same letter tells us that Calvino, referring to Corti's allusion to the surrealist endings of the later short stories, saw that technique as belonging to "una categoria formale più estesa di *quadro finale visionario* gremito di figure, di allargarsi del campo visivo a una panoramica minuziosa, che può essere surreale o non esserlo" (140; Calvino's emphasis).

<sup>10</sup> Calvino had already played with this dichotomy and had undermined it by insisting on the symbiotic relationship of the two constructs, ever since the time of *Il sentiero dei nidi di ragno*, then in short stories such as "Paese infido" (*I racconti* 81-88) and in short stories such as "La formica argentina" and "La nuvola di smog" (*I racconti* 357-85 and 454-95).

the "ovvero" linking title to subtitle, the conjunction is a playful and untranslatable archaism. The fables are inserted in a tradition of storytelling.

On the volume's overleaf, an anonymous voice speaks of Italo Calvino and his authorial intent, underlining the communicative dimension of writing, while distancing and objectifying author and text. The blurb says that the author has remained faithful to "[il] suo ideale stilistico d'una prosa articolata, agile e limpida." The new collection is part of a series called "Libri per l'infanzia e la gioventù" and the audience is now specifically mentioned. It is composed of children of various ages ("bambini e ragazzi"), although it does not exclude an earlier public: "Anche il lettore non più ragazzo vi troverà il divertimento pungente che è abituato a cercare nei libri di Calvino . . ." <sup>11</sup> Do *Marcovaldo's* adventures — as the blurb says — remain "fedeli a una classica struttura narrativa: quella delle storielle a vignette dei giornali dell'infanzia"? The assertion needs to be qualified, as I will seek to do in the analysis of the text. For now, I will only point out that indeed the text's visual apparatus is due to a major author of Italian comic strips for children, Sergio Tofano, a significant choice. <sup>12</sup>

Formal changes in the original ten stories fall, by and large, into two categories. All the characters acquire names, and some acquire new ones. The maid in "Il piccione comunale," Teresa, becomes Guendalina, the night watchman in "La villeggiatura in panchina" becomes Tornaquinci, and the foreman becomes Signor Viligelmo. The author confirms the dichotomy he had already established between two groups of characters. Adult characters of humble station are burdened with archaic, noble names, which signify their estrangement from their sociohistoric context. <sup>13</sup> The children, on the other hand, being at ease in a world that is not a disappointment to them, acquire more realistic names. Paolino joins the earlier Michelino, Filippetto and Teresina, while an earlier Daniele becomes Pietruccio.

Some changes are related to reader reception. In order to update the allusions to popular culture, the Superman of the early fifties (*I racconti* 173) is replaced by the Nembo Kid of the early sixties (*Marcovaldo* 84). <sup>14</sup> Also, what Calvino

---

<sup>11</sup> Calvino himself wrote the material used in the blurbs. Calvino's analysis of his *Marcovaldo* is like a preview of the critical readings that followed. He mentioned the book's "comico-poetic whimsy," "neorealist concern with day-to-day struggles," "satire of the 'economic miracle,'" etc., in one of his many playful forecasts of his own books' reception, for which he should be famous.

<sup>12</sup> Sergio Tofano (1886-1973) was the creator of several comic strip characters, for example *Il signor Bonaventura*, which appeared in children's periodicals, such as the *Corriere dei piccoli*, an insert of the *Corriere della sera*. He was much admired and cited by Calvino.

<sup>13</sup> This technique is reminiscent of the convention established in the comic strips of the thirties and forties, where, for instance, Jiggs and Maggie, whose names carried a connotation of blue collar roots in the American original, became Arcibaldo and Petronilla in the Italian translation.

<sup>14</sup> Interestingly, he becomes the Lone Ranger in William Weaver's translation (*Marcovaldo*



saw as appropriate only for a text which was not consciously directed at young people is eliminated or transformed. For instance, the episode of the women selling cigarettes on the black market (*I racconti* 169) disappears from "La villeggiatura in panchina" (*Marcovaldo* 17); talk about *quattrini* (*Marcovaldo* 55) replaces talk about *ragazze* (*I racconti* 162); "le quadruplici mammelle e sozze code" of the cows (*I racconti* 163) disappear; an allusion to breasts (*I racconti* 156) and the mechanics of a rabbit's reproduction (*I racconti* 157) also disappear (*Marcovaldo* 63; 64).

Two crucial stories experience major changes, which are more in tune with the sixties, but also stress the stories' lyric quality. "La villeggiatura in panchina" is extensively reworked.<sup>15</sup> Its title in *I racconti* was simply "La panchina"; the mention of "la villeggiatura" adds an ironic sociocultural connotation, as summer vacations used to be the privilege of the upper middle class (as Goldoni had already testified in his comedies!) and still remain out of reach for the perpetually city-bound Marcovaldo. In the second version, the poetic/comical aura is accentuated, while many realistic touches are erased. For instance, a pillow reminiscent of Linus' blanket replaces the old rolled up shirt which originally served as a pillow (*I racconti* 166; 167; 168; *Marcovaldo* 14; 15). An episode concerning two black market vendors and their arrest is eliminated (*I racconti* 169). A factual remark disappears: "d'estate, data la minor disponibilità dell'acquedotto, la chiudevano" (*I racconti* 170). The timid announcement (*I racconti* 169) of the theme that will be movingly developed in "L'avventura di due sposi" (*I racconti* 345-48) is sacrificed, so that it will not distract from the Marcovaldian themes. A sentence on page 171 of *I racconti* ("Come succede a chi ha occhio, lo trovò a occhi semichiusi") becomes an aphorism, in keeping with the playfully didactic character of the new collection: "Chi ha occhio trova quel che cerca, anche a occhi chiusi" (*Marcovaldo* 19). A colloquialism "tirar su" (*I racconti* 171) becomes "vuotare" (*Marcovaldo* 19), another: "Orcalorca . . ." (*I racconti* 145) is eliminated. Some rhetorical devices, on the other hand, are insisted upon: an exclamation "Oh, potessi . . ." is added in the first paragraph of the story, and "da sentirlo laggiù" (*I racconti* 170) becomes "che appena s'indovina laggiù" (*Marcovaldo* 18), with its added poetic indeterminacy.

In "Luna e Gnac," in addition to the changes in the children's names indicated earlier, there is a major transformation of Isolina and Fiordaligi, from proletarian adolescents to romantic dreamers. Isolina "coi suoi diciott'anni" (*I racconti* 173) becomes a less specific "ormai . . . una ragazza grande"

1983, 72).

<sup>15</sup> "La panchina" had a complex history, which Corti documented in *Il viaggio testuale* (201-20) and in her more recent article ("Nel laboratorio di Italo Calvino" 137-46). It was first a short story, then a libretto for an opera produced in 1955, with music composed by Sergio Liberovici, then the short story of *I racconti*, and finally the version revised for *Marcovaldo*.

(*Marcovaldo* 83) and loses the vividness which a gesture had given her: "si stirava nella vestina stretta" (*I racconti* 173). Fiordaligi, in love with the unattainable "ragazza color di luna," da "ragazzo quindicenne precocemente sviluppato" (*I racconti* 174) becomes a "giovinetto melanconico" (*Marcovaldo* 84).

### 3.1 Voices and Metatext

Language contains a text's fundamental clues. Since it bears the traces of all previous users, acting like a societal record, it does not disguise connections, but rather acknowledges them. The discourse of the first *Marcovaldo* was already exquisitely literary, that is, written in a medium rich in allusions and supremely controlled.

The cartoon-like quality of the early stories is accentuated and reveals clearer traces of other reminiscences. For instance, and most significantly, Collodi's voice is now more audible. Certainly *Le avventure di Pinocchio* was a much more important influence on Calvino's formation and in shaping his linguistic medium than many texts he read later in life.<sup>16</sup> As a matter of fact, just in case our ears were not sufficiently sensitive, in 1966 the author provided clues in the "users' instructions" he placed as a preface to the school edition of *Marcovaldo*. A longish heading (*Marcovaldo* 1966, 5) defines the preface as "seria e un po' noiosa," uses the archaic and playful expression "ragion per cui," addresses "i nostri lettori," suggests to "saltarla," although he condescendingly admits that this preface may be useful to some hapless schoolmaster. By suggesting the "appropriate" reading, the Author plays a self-conscious game, becomes his own reader, learns his own "lesson," but then deftly slips away to avoid any permanent interpretation. Open to dialogue but as elusive as that of the older Tuscan writer, the voice of the Author speaks about a more naive and stubborn

---

<sup>16</sup> "Ogni elenco [di letture] credo deva cominciare con Pinocchio che ho sempre considerato un modello di narrazione," said Calvino to Corti, speaking of his formative years ("Intervista" 48). Only a few examples of Collodian echoes in Calvino's linguistic medium can be given here. *Serio* and *noioso* belong to the semantic area that connotes schools and teachers throughout *Le avventure di Pinocchio*. The use of the Tuscan *babbo* (*Marcovaldo* 11) and *figliolo* (*Marcovaldo* 10; 70; 84), of expressions such as *pizzicorino* (*Pinocchio* 144; *Marcovaldo* 132), *pastrano* (*Pinocchio* 204; *Marcovaldo* 74), *pazienza!* (*Pinocchio* 160; 162; 171; 172; 191; etc.; *Marcovaldo* 134) and expressions such as *ragion per cui* (*Marcovaldo* 5; *Pinocchio*, *motivo per cui* 156; 184) trigger Collodian memories. Also important are some classic Collodian expressions such as courtesy formulas: "Arrivedella [sic], stia bene e tanti saluti a casa" (*Pinocchio* 155, and similarly 214; *Marcovaldo* 77; 78). I could cite famous situations, such as Pinocchio eating the pear peelings and cores (*Pinocchio* 159-60; *Marcovaldo* 64), oral narration patterns (*Pinocchio* 200, 249; *Marcovaldo* "si volta e cosa vede?" 27) and comical inventions such as explaining a sneeze as a sign of a person's sensitivity (*Pinocchio* 170; *Marcovaldo* 9). (I wish to thank Dr. Silvia Spandre of the University of Turin, who is collaborating with Prof. Giorgio De Rienzo, of the same University, on the *Concordanze delle avventure di Pinocchio*, for answering my queries on Collodi's lexicon.)



*burattino* than Pinocchio, i.e., Marcovaldo, who never learns his lesson, is never subjected to the indignity of becoming "un bambino per bene," but rather disappears for good.

The two major voices speaking in *Marcovaldo* are interconnected in even more ambiguous ways than was the case in the earlier cycle. The narrating voice, with its interferences that take the form of asides and poetic flights, boldly appropriates Marcovaldo's voice, his point of view and his feelings. Very early in the collection, the narrating voice suggests the total control it exerts on the character, by evoking the ghost of the page where Marcovaldo exists, in "La città smarrita nella neve," and by making the physical ink trace that gives Marcovaldo life the focus of the story entitled "I figli di Babbo Natale." As Calvino was to assert later, the ink drawing on the page "presuppone una penna che la traccia, e ogni penna presuppone una mano che la impugna" ("La penna in prima persona," *Una pietra sopra* 295). The story is clearly the storyteller's domain.

### 3.2 A New Plan

The major change in the new text is the grid formed by two coordinates, time and space. This grid distances the narrative episodes and further stresses the intersection of "nature" and "history." The natural cycle of the seasons, determinant and yet curiously distant in its mechanical repetitiveness, structures life in the city, while the city expands its function as an indispensable prison and a dream machine. Each coordinate bears the weight of the text's contradictions. Time runs on two tracks: on one side there are memory and desire, those conditions determined by historical forces. On the other side, there is the rigid pattern of a calendar, whose ahistorical phases mark the parallel boundaries of Marcovaldo's existence and the narrator's storytelling, as each season affects the protagonist's life and controls each short story. Space also is two-faced. Although the episodes take place in a narrowly defined urban environment, glimpses of another world emerge from a cityscape that is familiar and rich in allusions.

What was suggested in the original ten stories is now made more explicit. In the first Marcovaldo, the world's duplicity was an intrinsic necessity; in the second Marcovaldo, the measuring of time and space emphasizes the impact of external constraints on internal motives, magnifies the labyrinthine quality of existence and exasperates the need for a way out. The nature/history dichotomy is more emphatically negated, as its two terms reveal their inescapable connection. Marcovaldo's adventures acquire intensity, in a multilayered urban context which, more clearly than in the earlier collection, is both the impregnable fortress of the "real" and the necessary ground on which to plot an escape.

The historical background in which poetic production takes place informs the text's structural and thematic shifts in subtler ways than even Calvino suggested in his letter. The first Marcovaldo was the humorous undermining of an aristocratic literary tradition, where the city lay within a fantasy landscape of

bountiful serenity called Nature. The second version heightens the urgency of the search for escape, as dysfunction becomes a widening phenomenon in economic, social and cultural terms, but ultimately the text also provides a thread out of the labyrinth, as literary metaphors of pastoral daydreaming give way to surreal happenings, then to the magic of writing. Where the original ten stories had reiterated a statement about the powerlessness of desire in the "misericordia" of existence, and had regularly closed with the defeat of the protagonist, the theme now is a potentially successful escape. Two paradigmatic tales, in this regard, are "Il coniglio velenoso" and "Il giardino dei gatti ostinati," which illustrate the shift in perspective from 1954 to 1963. Now the city is riddled with hideouts and the text intentionally revalues poetic discourse, in its flexibility, playfulness and transformative power, as a tool for the enactment of that escape.

If we look more closely at the twenty stories, we see a new pattern emerging (see Appendix). While the first three stories remain faithful to the early narrative triad of desire/obstacle/defeat, the added fourth tale, "La città smarrita nella neve," almost brings to fruition the escape fantasies found in its predecessors. The image of the city, "smarrita," i.e., not lost but *hidden* by a snowfall, evokes for the first time a realm of fleeting and menaced freedom that only the quintessential city dweller can imagine. Silence and snow also introduce for the first time the metaphor of the white/blank sheet of paper ("un foglio bianco," with its untranslatable ambiguity).

The sixth tale develops two earlier and more discreet Marcovaldian themes: a sleep visited by visions, and the protagonist's literal "flying" away from everyday reality. Then, "La fermata sbagliata," number twelve of the new series, reiterates and intensifies the need for escape felt by the protagonist, an escape which he actively pursues by viewing films about exotic locales. The oneiric quality of his sailing away is conveyed by the darkness of the movie theatre, which contrasts on the one hand with the colorless fog that has washed out the city and erased the sharpness of lines and sensations, and on the other hand with the colorful "splendor" of the films. The theme of escape in flight becomes more concrete, as Marcovaldo actually boards a plane directed to faraway places.<sup>17</sup> The tales numbered thirteen, fourteen and fifteen play with a surrealistic motif, orchestrating it in various ways: "Dov'è più azzurro il fiume" leans towards the fairy tale; "Luna e Gnac" revisits with nostalgia its earlier farewell to the illusions and marvelous lies of the idyll; and "La pioggia e le foglie" allows the protagonist to experience a near-metamorphosis (into a plant) and then a vicarious flight, a secular Assumption confirmed by the appearance of a rainbow.

After two attempts to escape through consumerism fail, in "Marcovaldo al

---

<sup>17</sup> The "bateau ivre" metaphor looms in the background, among many echoes that haunt Marcovaldo's blind search. As is often the case with Calvino, one could list a number of intertextual allusions in this tale about the hero's journey toward the place of his desire. Calvino's literary knowledge was truly encyclopedic.



supermarket" and "Fumo, vento e bolle di sapone," the eighteenth and nineteenth stories return to the theme of the discovery of a hidden city, the city that is present in its invisibility, a "negative" of the visible city, a mosaic of empty spaces: "S'aprivano larghe e interminabili le vie, vuote di macchine e deserte . . ." ("La città tutta per lui" *Marcovaldo* 113). The empty city of summer, that other city "intravista solo per un momento, o forse solamente sognata" (*Marcovaldo* 116), just as the city erased by snow, allows Marcovaldo a playful freedom: "percorreva le vie con zig-zag da farfalla" (*Marcovaldo* 115). In "Il giardino dei gatti ostinati," the "countercity" has become as real as the city, its upside down double, where the protagonist comes close to another metamorphosis, this time into a cat, that icon of obstinacy and freedom. Marcovaldo in fact looks at the city "attraverso i tondi occhi d'un micio" (*Marcovaldo* 118). On the one hand, then, there is the "città degli uomini," "città inabitabile," "città verticale," "città compressa"; on the other hand, there is the "città dei gatti," the "controcittà," "una città negativa," the "città di intercapedini, pozzi di luce, canali d'aerazione, passaggi carrabili, piazzole interne . . . una rete di canali secchi" (*Marcovaldo* 118), a hidden labyrinth. As the seasons pass swiftly, the cats slyly enforce a stalemate, at the heart of the technological wonder-city. "L'antico popolo dei gatti" (118) embodies the obstinacy without illusions that lies at the heart of Marcovaldo's tenacious resistance and of Calvino's writing.

It is the function of the twentieth story to bring Marcovaldo's odyssey to a close.

#### 4. Marcovaldo: A Definition

An odyssey is a song of return. As the destruction of the "city of men" is literally effected by the "figli di Babbo Natale" (something is lost in the translation, i.e., the term "Babbo," in the English "Santa's children") and as their happy destructiveness is swiftly coopted by a consumption-crazed socioeconomic system, Marcovaldo goes back into the streets. He loses himself among the crowds. The narrative thread that is his essence unravels and goes into a frenzy of detailed drawing, which always announces a closure, however ambiguous, in Calvino's writing.<sup>18</sup> In the chaos of the urban scene, with its artificial lights and artificial night, an exquisitely familiar, yet portentous, detail emerges: the open fire of the roasted chestnut vendor, a "tondo fornello nero ardente," which becomes the magic fire of a sorceress. A lyrical mode, subdued but unmistakable, has materialized.<sup>19</sup> The round, dark, but red-hot crucible evokes

<sup>18</sup> As examples of this Calvinian technique, one might see the endings of "La fornica argentina" in *I racconti*, *Il cavaliere inesistente*, and *Il barone rampante*.

<sup>19</sup> The use and placement of adjectives are important signs of the text's shifting towards a

the "buie misteriose montagne" glimpsed at the beginning of the story. Thus the world in its multiplicity is reduced to a symbiotic double image, as the encompassing gaze recedes with vertiginous speed. Whose perspective is the one for which "la città sembrava più piccola, raccolta in un'ampolla luminosa, sepolta nel cuore buio d'un bosco, tra i tronchi centenari dei castagni e un infinito manto di neve" (*Marcovaldo* 130)? The city is the alembic of the alchemist, who contemplates in it the desired metamorphoses. Marcovaldo's eye has ultimately been absorbed by the eye of the narrator.

A spider's stratagem is engineered under our very noses. The thread of narration busily follows the narrator's fantasy and fills the page with dark print. Onomatopoeia and alliteration are used to evoke characters out of ancient fables like the wolf and the hare. The narration becomes pure pleasure, a light symphony of primary colors: black, white, red, then white on white, black on black, separated by an impassable line. That line, and the miracle of suspended flight, prevent both chaos and total closure.

The thread now quickly sketches the animated cartoon of a chase sequence, deadly and playful in its exact grace of movement and gesture. The disappearance of the pursued, announced by the hare's invisibility and by the acceleration of the question marks, accomplishes the sleight-of-hand performed by the text: "È qua? è là? no, è un po' più in là" (*Marcovaldo* 139). The metamorphosis of the character allows character and narrator to fuse and then escape. The stress placed on the chromatic factor disguises the trick enacted, as the expanse of snow and the empty page alone remain, testifying in their whiteness/blankness to the ambiguous success of writing.

The old model has indeed been erased. The term macrotext has become irrelevant to a definition of the new text. This text uses the splintered elements of its own past to play a different game, as it places them in new configurations and constricts them within deterministic grids. It tests more stringently the options for an escape, while remaining a mobile structure, a Calder-like artifact. Building on the model of the first collection, where a search for the idyll inevitably led to comical disappointment, "senza lasciare margini di fuga e di consolazione" (Ferretti 43), this set of episodes progressively introduces new themes. One theme is that of the formalized game, in which tassels, chips, or pieces are movable and subject to different interpretations depending on their placement in a context. The other theme is that of the enactment of escape, as vicarious "flights" less and less frequently conclude with a "fall" back into "reality." This time the escape attempts are dynamic. In "Un sabato di sole, sabbia e sonno," Marcovaldo is poised in the air, surveying the teeming beach

---

poetic tone and level of writing, as one can see in "La villeggiatura in panchina" and "Luna e Gnac," two of the most poetic of Calvino's short stories. Calvino insisted on his preoccupation with stylistic factors in the interview with Corti: "Credo che la prosa richieda un investimento di tutte le proprie risorse verbali, tal quale come la poesia" ("Intervista" 49).



scene beneath him. In "La fermata sbagliata," he is off on an actual journey, only partly unintended. Through trial and error, the "invisible" face of the city fully emerges. Though surreality and consumerism are unmasked as erroneous paths to escape, as the pastoral dream had been, the text has opened a gap in the wall of necessity. A way out is revealed to the protagonist's quest, even though success remains uncertain. The new metaphor is the chase fraught with danger, while writing and fantasy are offered as a possible salvation in this narrative "challenge to the labyrinth." The suspense of the chase points to the impossibility of a final closure, but writing is proposed as the thread leading out of the maze towards an ever-menaced freedom. A new "ameno inganno" for a besieged humanity may have been found.

## 5. Between Modern and Postmodern

How does the discourse of postmodernism illuminate our reading of the 1963 *Marcovaldo*?

No matter which definition of postmodernism one selects,<sup>20</sup> certain constants are part of it. First of all, there is the ambiguity of the postmodern historical positioning. As Huyssen writes, "As the word 'postmodernism' already indicates, what is at stake is a constant, even obsessive, negotiation with the terms of the modern itself" (x). Then, while self-reflexivity is variously defined either as a modern or a postmodern posture, a new way of relating to the past is generally ascribed to the postmodern sensibility. In the postmodern perspective, the past is not certainty of origins, but occasion for reminiscence, a spectacle of ruins, a storehouse yielding the fragments which are endlessly re-ordered in repetitive narratives. On the other hand, the future holds no promise of resolution. The ground of conventions has shifted, becoming an unsafe basis for any durable structure, what in Horace's words was "monumentum aere perennius" (*Opera* 100). Character representation has gone from a subjective to a functional mode, having been compromised by the crisis of the self and the problematical legitimation of knowledge. It follows that the postmodern can only revisit the past without innocence, disbelieving all social constructs, of which literature is one, and using them in ways necessarily playful and ironic.

---

<sup>20</sup> The material available on the subject of postmodernism is overwhelming in its abundance and diversity of focus. In addition to the works mentioned elsewhere in this article, I have relied, for the concepts which relate more directly to my topic, on Hassan's view of postmodern literature as a response to apocalypse, on Lyotard's discussion of the crisis of knowledge and the functions of narrative, and on Huyssen's stimulating overview of the evolution of postmodernism in the sixties and seventies, for which see "Part 3, Toward the Postmodern" of his *After the Great Divide*. The volume edited by Kaplan includes Jameson's "Postmodernism and the Consumer Society" (Kaplan 13-29), which explores postmodernism in the context of mass culture and political thought.

Finally, the postmodern operation is dependent on the presence of an audience, preferably endowed with a shared cultural and textual competence, but naive nonetheless.

Calvino's formation took place within Modernism first, and then within the energizing season of Neorealism. Soon, however, other issues became of primary concern to him. His "magic realism" led him toward the fantastic exploration of incompleteness with *Il visconte dimezzato* and to the creation of a vehicle, Marcovaldo, for his vision of estrangement. The stories of the first Marcovaldo cycle spoke of loss of innocence and exile. They incorporated suggestions from the artifacts of mass culture, transcoded literary traditions and evoked an implicit reader as ambiguous as the narrator/character dyad. The postmodernity of the second Marcovaldo hinges on the transformation of the mediating character, from a disguised poet-laborer with anarchic components into a participant in a plot to escape. Between the two Marcovaldos, we must remember, Calvino had written *Il barone rampante*, whose playfulness and energy disguised a somber coming to awareness: "gli ideali della giovinezza, i lumi, le speranze del nostro secolo decimottavo, tutto è cenere" (*Il barone rampante* 283).

There is a sentence in an article written by Calvino in 1959 that indicates his entering a new phase: "Questi sono tempi poco propizi alle grandi spiegazioni del mondo come ai grandi romanzi" ("I racconti che non ho scritto" 12). Refusing the various solutions proposed by the contemporary literary scene, Calvino opted for a fantasy harnessed by rational structures: "è stato il bisogno d'accentuare l'elemento razionale e volontario del racconto, l'ordine, la geometria a spingermi verso la fiaba" ("I racconti che non ho scritto" 12). In 1963, the unitary Marcovaldo cycle breaks up. The second Marcovaldo finds its coherence in its being an open network where stories threatened by the void organize in arbitrary and rigorous constellations. The discovery of gaps in what is apparently whole — a Calvinian leitmotiv — accentuates the nexus of visible and invisible. Literature is a field of potentialities, where games of probability are played. The call to a specific readership stresses the importance of the audience, an audience at the same time totally committed and naive, made up of children or child-like readers, the most demanding and rewarding of audiences.

Space will allow only a few observations about the relationship between *Marcovaldo* and later texts. The themes and techniques tested in *Marcovaldo*, as well as its acknowledgement of a new cultural context requiring different ways of perceiving, find their fruition in three groups of works, at three recognizable moments in Calvino's production.

The major works of the later sixties, *Le cosmicomiche* and *Ti con zero*, remain in many ways close to *Marcovaldo*, not only because of the presence of a mediating character, Qfwfq, with his specularly arranged name, but also because



the themes of estrangement and obstinate search dominate within a vastly expanded grid of the time/space coordinates.<sup>21</sup> The inexhaustible resources of storytelling and writing are called upon to continue *Marcovaldo's* project.

It is not surprising that Calvino would attain fame in the English-speaking world with *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, as the postmodern discourse was becoming a dominant feature of North-American creative and critical life. *Se una notte* has been called "a novel that obstreperously proclaims its participation in the postmodern aesthetics of simulation, textual spectacle, masquerade and self reflexive excess" (de Lauretis, *Calvino Revisited* 131). In reality, starting with the 1969 publication of *Tarocchi* (Parma, FMR) until 1979, Calvino had consciously operated in the postmodern mode. He used his talent for masterful bricolage, game playing and grid constructing, in order to move back and forth from creative pleasure to tongue-in-cheek insistence on quotation. What links the phase of *Il castello dei destini incrociati* and *Le città invisibili* to *Marcovaldo* is the self-referentiality of the text, its emphasis on multimedia narratives, its structuring strategies, and — most importantly — the metaphor of the "invisible city." The theme of invisibility embodies the writer's concern with "seeing double," as he attempts to embrace at the same time the surface of things and the depth that lies underneath.

However, something dry and sterile, like preciousity, threatened the Calvinian text. If one accepts E. Ann Kaplan's distinction between a "utopian" and a "commercial" or "coopted" postmodernism, where the latter is a fashionable trend and the former revalues the body and rejects a binary world view, then the 1969-1979 Calvinian season, with its extraordinary outcomes, wavered between the two. It hesitated between virtuosity, "relishing . . . the eternal recurrence of *déjà-vu*" (Huysen 182), and the search for a way to prove the intelligibility of chaos. Calvino's bricolage was in some ways misleading, and Calvino himself later complained about the reductionist readings he had fostered ( "La coda di Minosse," *La repubblica* [10 marzo 1983]:18), as the formal components of his texts were painstakingly dissected by critics. In the Calvinian universe, the body, physical immanence, and the execution of art still matter. Writing is not a simulation model developed by a computer, detached from actualization in history. While building on the intervening experiences, *Palomar*, *Collezione di sabbia* and the posthumous publications return toward *Marcovaldo's* project, the exploration of our world's boundaries, and to "la letteratura come funzione esistenziale . . . come reazione al peso di vivere . . . come ricerca di conoscenza"

---

<sup>21</sup> One has only to reread "Tutto in un punto" (*Le cosmicomiche* 53-60), where estrangement is represented by the contradictory pulls of nostalgia, which is also the gravitational force, and cosmic energy, and which causes expansion and exile; or, the chases in *T con zero* ("L'inseguimento" and "Il guidatore notturno" 121-48) infinitely enacted but suspended; and the retelling of the story of "Il conte di Montecristo" (*T con zero* 149-64), where the effort to understand one's prison corresponds exactly to finding the means to escape it.

(*Lezioni americane* 28), a painstaking but playful search. *Palomar's* title, its textual plan and the illustration on the jacket reassert the importance Calvino placed on paratextual elements. Mr. Palomar, the new mediator, again insists on calling upon his senses, dulled and imperfect as they may be, as well as on his reasoning powers, to test the boundaries of his situation. The eye of an older and socially more "respectable" Marcovaldo "intercetta segnali fuori d'ogni codice," as he focuses his attention "solo sulle cose che gli capitano sotto gli occhi nella vita quotidiana" (blurb on book jacket).<sup>22</sup> The writing of Mr. Palomar's experience is again delegated to an extradiegetic narrator, silence has become one of his tools, and death is a ruse "per vedere come va il mondo senza di lui" (*Palomar* 121). Leopardi, Svevo, Pirandello and Montale preside over Palomar's postmodern posture and his attempt at self-effacement. Ultimately, it is again through writing that the capture of each instant, in another "hare and wolf" game with space and time, and the supreme escape, the character's disappearance, are effected (*Palomar* 123-28).

To sum up, Italo Calvino's pen had intercepted early, as if it were the sensitive point of a seismograph, the changes in its sociocultural environment. However, his awareness of a "crisis of tools" and the wider crisis of his culture did not induce a postmodern indifference in him. The text's pleasure and its worth, for Calvino, had to do with the interpenetration of style and ethics. Language and the senses continued to interact, in a stubborn and spare dialogue, in spite of the collapse of the old order. Calvino's characters had the task of chronicling the ongoing search for a new contact with the "real," however uncertain. With *Marcovaldo*, Calvino asserted what he was to repeat until his own disappearance, that the concerted obstinacy of character, narrator and reader is rewarded by the seemingly infinite possibilities of narrative play.

*Franklin and Marshall College*

---

<sup>22</sup> For a parallel statement about the writer's determination to limit himself to the observation of the multiplicity of the world's objects, see also "The Written and Unwritten Word" 39.



## Appendix

### Plans of the Two Marcovaldo Cycles

*I racconti* (1958)

1. Funghi in città (1952)
2. Il piccione comunale (1952)
3. La pietanziera (1952)
4. La cura delle vespe (1953)
5. Il bosco sull'autostrada (1953)
6. L'aria buona (1953)
7. Il coniglio velenoso (1954)
8. Un viaggio con le mucche (1954)
9. La panchina (1955)
10. Luna e Gnac (1956)

*Marcovaldo*

ovvero *Le stagioni in città* (1963)

1. (1) Funghi in città\*
2. (9) La villeggiatura in panchina
3. (2) Il piccione comunale
4. + La città smarrita nella neve\*\*
5. (4) La cura delle vespe
6. + Un sabato di sole sabbia e sonno
7. (3) La pietanziera
8. (5) Il bosco sull'autostrada
9. (6) L'aria buona
10. (8) Un viaggio con le mucche
11. (7) Il coniglio velenoso
12. + La fermata sbagliata
13. + Dov'è più azzurro il fiume
14. (10) Luna e Gnac
15. + La pioggia e le foglie
16. + Marcovaldo al supermercato
17. + Fumo, vento e bolle di sapone
18. + La città tutta per lui
19. + Il giardino dei gatti ostinati
20. + I figli di Babbo Natale

\* The number in parentheses indicates the earlier position in the collection.

\*\* The "+" sign indicates an addition to the earlier collection.

### Works Cited

- Ahern, John. "Out of Montale's Cavern: A Reading of Calvino's *Gli amori difficili*." *Modern Language Studies* 12.1 (1982): 3-15.
- Alinovi, Francesca. "'Natura' impossibile del postmoderno." *Il verri* 1-2 (1984): 110-21.
- Asor Rosa, Alberto, ed. *Letteratura italiana*. Vol. 1. *Il letterato e le istituzioni*. Torino: Einaudi, 1982.
- Barilli, Renato. *La barriera del naturalismo. Studi sulla narrativa italiana contemporanea*. Milano: Mursia, 1970.

- Calvino, Italo. *Il sentiero dei nidi di ragno*. Torino: Einaudi, 1947 (*The Path to the Nests of Spiders*. Boston: Beacon, 1957).
- \_\_\_\_\_. *Il barone rampante*. Torino: Einaudi, 1957. (*The Baron in the Trees*. New York: Random House, 1959).
- \_\_\_\_\_. *I racconti*. Torino: Einaudi, 1958 (1983 ed.).
- \_\_\_\_\_. "I racconti che non ho scritto." *Marsia* (January-April 1959): 11-13.
- \_\_\_\_\_. *Il cavaliere inesistente*. Torino: Einaudi, 1959. (*The Non-existent Knight*. New York: Random, 1962).
- \_\_\_\_\_. *Marcovaldo ovvero le stagioni in città. Libri per l'infanzia e la gioventù*. Torino: Einaudi, 1963.
- \_\_\_\_\_. *Le cosmicomiche*. Torino: Einaudi, 1965. (*Cosmicomics*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1968).
- \_\_\_\_\_. *Marcovaldo ovvero le stagioni in città. Letture per la scuola media*. Torino: Einaudi, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*. Coralli. Torino: Einaudi, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Tarocchi*. Parma: FMR, 1969. (*Tarots*. New York: Rizzoli, 1986.)
- \_\_\_\_\_. *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*. Nuovi Coralli. Torino: Einaudi, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Marcovaldo or The seasons in the City*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Ti con zero*. Torino: Einaudi, 1967. (*t-zero*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1969).
- \_\_\_\_\_. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Torino: Einaudi, 1979. (*If on a Winter's Night a Traveler*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1981.)
- \_\_\_\_\_. *Una pietra sopra*. Torino: Einaudi, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Palomar*. Torino: Einaudi, 1983. (*Mr. Palomar*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1985).
- \_\_\_\_\_. "La coda di Minosse." *La repubblica*. (10 marzo 1983): 18.
- \_\_\_\_\_. "The Written and Unwritten Word." *New York Review of Books* 12 (1983): 38-39.
- \_\_\_\_\_. *Collezione di sabbia*. Milano: Garzanti, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Garzanti, 1988 (*Six Memos for the Next Millennium*. Cambridge: Harvard UP, 1988).
- Collodi (Lorenzini), Carlo. *Pinocchio* [sic]. Ed. Ferdinando Tempesti. Milano: Feltrinelli, 1972.
- Corti, Maria. "Intervista. Italo Calvino." *Autografo* 2.6 (1985): 47-53.
- \_\_\_\_\_. "Un modello per tre testi: le tre 'Panchine' di Italo Calvino." In "Trittico per Calvino." *Il viaggio testuale*. Torino: Einaudi, 1978.
- \_\_\_\_\_. "Nel laboratorio di Italo Calvino (da lettere inedite)." *Strumenti critici* 5.2 (1990): 137-46.
- \_\_\_\_\_. "Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo." In "Trittico per Calvino." *Il viaggio testuale*. Torino: Einaudi, 1978.
- \_\_\_\_\_. "Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo di I. Calvino." *Strumenti critici* 9 (1975): 182-97.
- De Federicis, Lidia. *Italo Calvino e La giornata d'uno scrutatore*. Torino: Loescher, 1989.



- de Lauretis, Teresa. "Reading the [Post] Modern Text: If on a Winter's Night a Traveler." *Calvino Revisited*. Ed. Franco Ricci. Toronto: Dovehouse, 1989. 131-45.
- Falaschi, Giovanni. "Ritratti critici di contemporanei: Italo Calvino." *Belfagor* 27.5 (September 1972): 530-58.
- Ferretti, Gian Carlo. *Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista 1945-1985*. Roma: Editori Riuniti, 1989.
- Guglielmi, Angelo. "Una 'sfida' senza avversari." *Il menabò* 6 (1963): 259-67.
- Hassan, Ihab. *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. New York: Oxford U P, 1971.
- Horace. *Q. Horati Flacci Opera*. Ed. S. Borzsák. III, 30. Leipzig: Teubner, 1984.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.
- Huyssen, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana U P, 1986.
- Jeannet, Angela M. "Requiem for the Idyll: Italo Calvino's First Marcovaldo's Stories." *Stanford Italian Review* 10.2 (1992; forthcoming).
- Kaplan, E. Ann, ed. *Postmodernism and Its Discontents*. London: Verso, 1988.
- Liotard, Jean-François. *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris: Minuit, 1979. (*The Postmodern Condition*. Minneapolis: U Minnesota P, 1984).
- Ricci, Franco, ed. *Calvino Revisited*. Toronto: Dovehouse, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Difficult Games. A Reading of I racconti by Italo Calvino*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier U P, 1990.
- Suleiman, Susan. *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*. Cambridge: Harvard U P, 1990.

Robert Dombroski  
Ross Miller

## Postmodern Rhetoric: Calvino's *Le città invisibili* and Architecture\*

---

The concept of a "postmodern" moment in contemporary cultural history came into being in the middle 1970s across various artistic fields and intellectual disciplines which paralleled a new cognitive orientation in the human sciences. Jean-François Lyotard was the first to address the problem systematically and it is from his well known essay *La Condition postmoderne* (1979) that the issues we discuss below derive. According to Lyotard, there were once "grands récits," absolute truths, and more or less standardized fields of knowledge and modes of production. But, beginning from the middle of the 1950s, scientific knowledge has become one among many discourses. Contemporary society is characterized by a multiplicity of languages, each in itself "true":

The principle of a universal metalanguage is replaced by the principle of a plurality of formal and axiomatic systems capable of arguing the truth of denotative statements; these systems are described by a metalanguage that is universal but not consistent. What used to pass as paradox, and even paralogism, in the knowledge of classical and modern science can, in certain of these systems, acquire a new force of conviction and win the acceptance of the community of experts.  
(Lyotard 43-44)

This new world of pragmatic performativity heightens our sense of difference, strengthening our capacity to tolerate the viewpoint of the other. We therefore are awakened from the nightmare of Modernity, liberated from manipulative reason and from the fetishes of totality, made ready to enter the space of heterogeneity.

The concrete, pluralistic realities of Western societies are living proof that the heterogeneity of which Lyotard speaks is not an illusion. However, in the area of cultural production, heterogeneity's presence is more abstract than concrete, distinguished by the labels that confirm originality in the marketplace of culture. Paradoxically, cultural products are the same in that they meet the

---

\* An Italian version of this essay was read at the international conference held in 1990 in Siena on "1960-1990: le teorie letterarie, il dibattito metodologico e il conflitto delle poetiche," and will appear in the Conference's proceedings to be published by Franco Angeli Editore.



demands of being different, that is, of being "produced" for the market of diversity. In this sense, heterogeneity, as envisaged by Lyotard and by almost all the theoreticians of postmodernism, is not a concept that actually refers to a reality of different things; it is not a universal in the classical sense that includes all the particulars of a given species. Instead, heterogeneity is an image of itself, the image of an image, appearance become reality, simulacra, hyperreality, etc. So, it is not merely a question of replacing demoted "metanarratives" with a plurality of "small narratives," each having its own force of conviction. If "small narratives" acquire value only by virtue of their being signs of plurality, they too then constitute a metanarrative, but one that is notably different from traditional metanarratives in that it does not exclude, but includes and tolerates everything, even its antithesis: the absolute, the homogeneous, which it neutralizes, as one among other discourses, all potentially commodifiable.

Yet, the concern that postmodern culture displays toward social and individual differences, the emphasis it places on the difficulty of human communication and, generally, on the complexity of culture, cannot be ignored. There is no doubt that the principle of plurality represents an enormous gain with respect to universal metalanguages which tended to exclude racial, class and sexual differences. But at the same time it must be acknowledged that such metanarratives as Marxism and Freudianism resist the kind of unilateral characterization that postmodern thought enjoys giving them. The works of Benjamin, Gramsci and Althusser demonstrate that Marxism can be as "open" and subtle as one wants; not to speak of the development, since Freud, of the notion of the unconscious. We agree with David Harvey that the modern consciousness which postmodernity opposes has been ideologically reconstructed to appear much more resistant and insensitive to difference than it actually was. We also maintain that the relation of the modern to the postmodern is one of continuity as well as diversity, and that what is normally referred to as "postmodern" is a hypervalorization of the contingent and disruptive side of the modernist paradigm: the "sogno angoscioso" described by Pirandello in an 1893 essay as the waving of "mille bandiere, in cui le parti avversarie si sian confuse e mischiate, [lottando] ognuno . . . per la sua difesa, contro all'amico e contro al nemico" (*Saggi* 906). This is the same awareness that later Yeats captures in the well known verse, "Things fall apart; the centre cannot hold;/ Mere anarchy is loosed upon the world" (qtd. Harvey 11).

What postmodernity renounces in Modernism is the impulse toward unity and the recomposition of the ephemeral and fragmentary within the eternal and inalterable space of art. To call again on Pirandello: "Sorgerà forse anche adesso il genio, che stendendo l'anima alla tempesta che appressa, al mare che dilagherà rompendo ogni argine e ingojando le rovine, creerà il libro unico, secolare, come in altri tempi è avvenuto" (*Saggi* 906). Postmodern theory refutes all forms of recomposition and thus deprives the chaotic of its status as a term in the conflict; it is then raised to the level of a metaphysics that celebrates the

relativity of all things, the cacophony of voices, and the activities of dissimulation, pretence, and fetishism. Thus, although the postmodern moment recognizes the authenticity of the other, of difference, and of the fragment, it prevents this authenticity from acquiring "a new force of conviction," from acceding to the status of "truth." As Harvey puts it very well, the real authenticity of difference is "[ghettoized] . . . within an opaque otherness, the specificity of this or that language game. It therefore disempowers those voices (of women, ethnic and racial minorities, colonized peoples, the unemployed, youth, etc.) in a world of lop-sided power relations" (117).

Following Terry Eagleton, we may look at postmodernism's hypostatization of difference as a final stage of the Left's response to the radical aestheticizing of early modernism, namely, as an attack on ideology in the name of human creative power which resists reification and commodification by the capitalist mode of production. (Eagleton 369-70). It is this development of modernist revolt, still linked, however tenuously, to the liberal-humanist notion of individuality and subject autonomy, which politically meets defeat at the hands of the modernist Right's fascistic regrounding of the ego in Tradition and in the blood and transcendent material body of the Nation. The rehabilitation of free-market capitalism in the war's aftermath sets a very different kind of stage onto which the revolutionary impetus will reemerge from the ashes of history, one capable of accommodating, integrating and legitimizing a host of different artistic and literary directives.

In Italy as elsewhere we are at the beginning of a radical transformation in the economic and social structures of society. The intensification of industrial production geared toward consumption and the creation of a cultural marketplace regulated by the needs of technology draw the previously excluded literary intellectual, whether avant-garde or traditional, into a work force to be recruited and employed by the culture industry. Cultural creation and intellectual work becomes, strictly speaking, goods, or services, to be bought and sold for profit in a society where economic, political, and cultural power are one. There is a whole literature that registers the cognitive effects of such a transition, which we might refer to as high modernism or perhaps more accurately as a modernism which, although aware of the liability of any excessive valorization of the artifice, is unwilling to abandon the normative pleasure of the *grands récits*. The Italian fifties display this turn most powerfully in the mature work of Carlo Emilio Gadda and in the early narratives of Antonio Pizzuto. In Gadda, parody helps a retreat in defense of the devalued norm; it provides a kind of comic (albeit painful) release; while in Pizzuto we get the impression that from the present there is neither defense nor release, that the present invests and penetrates the entire fabric of our daily existence to the degree that our by now beleaguered individuality — that concrete "difference" which revolutionary modernism surrendered to fascism, has no space whatsoever. What was once the intimacy of our private world, on account of the economic urgency of commodity production



and the expansion of advertising technique, becomes a sense of hazard mitigated by nostalgic revisiting. Once the norm is forgotten or effaced and the hazard removed, we have entered into the space of the postmodern.

It is not hard to understand why what are generally viewed as the properties of the postmodern — its fetishism of style and surface, its depthlessness or two-dimensionality, its hedonistic investment in technique, its valorization of the multivalent and the hybrid, its reification of the signifier, etc. — can be, as Eagleton remarks, either defended as subversive of metaphysical truth claims and epistemological hierarchy, or debunked as complicit with consumerism's philistine rationale. The ambiguity, however, as Eagleton argues, derives much less from artistic intent as from the logic of the commodity itself. What point is there in taking a stand for or against postmodernism, if postmodern cultural production can be at once "radical and conservative, iconoclastic and incorporated"? (Eagleton 373). Its equivocal structure and stylistic features mirror "the transgressive, promiscuous, polymorphous" nature of the commodity: "its self-expansiveness, its levelling passion to exchange with another of its kind" (374). In other words, the commodification of art spells the ruin of its distinctive identity, "craftily conserving the difference of use value but only by dint of sublating it into that sameness-in-difference which for Walter Benjamin was fashion" (374).

We can now see why a poetics of postmodernism may be of negligible critical usefulness. What is to be gained, for example, in rehearsing, as Linda Hutcheon does, the epistemological grounds of historiographic metafiction when its object, the forms and contents of the past rethought as human constructs, is tacitly established as the starting point of sustained apology? The postmodern concern for the multiplicity and relativity of truths puts us at a double disadvantage with respect to the object of inquiry. Not only are we unable to go outside its rambling parameters, but, given the uncertain nature of its cultural physiognomy, we are at odds in determining which of its features is the crucial term of its identity. We could, following Jameson, engage in a kind of "cognitive mapping" which, however, would allow only to defer, dialectically, our answer to a time (unimaginable) when we are in a position to understand ourselves as individual and collective subjects (Jameson 146), or we could move on to the political offensive, behind Said and Eagleton, and resist pluralistic hegemony by critiquing the legitimizing impulse of the kind of postmodern narratives offered by such diverse, yet complementary, voices as Lyotard and Baudrillard. Who benefits from the postmodern decentering of the subject and the abandonment of truth claims? And why are small narratives better than big ones? The obvious answer of who benefits does not get us off our intellectual treadmill, for any critique of the cultural politics of pluralism, any explanation of the particular hegemonic practices of late capitalism, is grist for the mill of current intellectual, moral, and philosophical consent. As it stands now, the hegemonic strategies of liberal pluralism opt for an ever growing extension of

the range of ideological commerce. How then do we approach the problematics of postmodernism?

In a *Poetics of Postmodernism*, Linda Hutcheon argues that the dominant feature of postmodern literature is the blurring of boundaries between history and fiction. She acknowledges, nevertheless, that such a crossing of boundaries has always been a general feature of literature, but that with postmodernism such a blurring is overt because the writer truly "acknowledges the limits and powers of 'reporting' or writing of the past" (117). According to Hutcheon, postmodernism forces us to accept the "inevitable textuality" of historical knowledge, its value and limitations; she cites in support of her argument, among other works, Italo Calvino's *Le città invisibili*.

It would be hard to find a more paradigmatic text to illustrate the postmodern perspective in literature. *Le città invisibili* contains all of the ingredients essential to portraying what Lyotard calls the condition of knowledge in our time: reality as an infinity of interpretations to be found in a game of signs — self-legitimizing seductive language games. It is perhaps not accidental that the novel takes as its immediate referent the architectural image of cities, cities with names that are differentiated according to their architecture and the social practices which it facilitates. It matters less that Calvino's cities are mental constructs and therefore "invisible" than that they create a fascination with the "discoveries" they engender: particularly Marco's discovery of new languages containing coherent meanings about real things. Calvino's cities are no doubt a metaphor for literature; they are the inner landscapes of desire and fantasy at the same time they are concretized in material structures and endowed with meanings. Their meanings are striking but uncertain. For the Great Khan, although capable of deciphering the signs, can never know Marco's purpose in communicating them. The only thing he can be sure of is their emblematic power, a self-generating force which, fueled by facts, adds meaning on to meaning.

If we approach *Le città invisibili* as a meta-fictional game of signification, which no doubt is being played out in the text, we must inevitably equate the game's language with the novel's message and agree with Hutcheon who, following Musarra (1986, 1431), sees the novel as a discourse on textuality. But what if we were to regard textuality itself as a language which Calvino makes use of, a local cultural idiom that he must adopt lest his message fall on deaf ears? Then the game of signification becomes a function, rather than a telos. At the same time it conveys the postmodern condition whose limits it defines.

Marco forces polymorphous architectural worlds into limited gestural and verbal codes because he has no other vehicle available; he transforms the cities he has visited into verbal signs because he cannot carry them back to Kublai Khan, save in the form of traces (objects acquired, mementos). And if it is true that he throws into question the authority of his reportage, his doing so does not dispute the real, objective complexity of the objects of his knowledge. The



experience he reports to Kublai Khan — the experience of the kind of imaginary worlds we find in literary texts — is not his subjective experience of another text. Rather it is that of the thing itself, which, in order to be communicated, has to enter into a collective mode of discourse. The discourse is not the thing, although the thing, in order to retain its status as a sign, cannot be separated from it:

Marco Polo describe un ponte, pietra per pietra.

— Ma qual è la pietra che sostiene il ponte? — chiede Kublai Kan.

— Il ponte non è sostenuto da questa o quella pietra, risponde Marco, ma dalla linea dell'arco che esse formano.—

Kublai Kan rimane silenzioso, riflettendo. Poi soggiunge:

— Perché mi parli delle pietre? È solo dell'arco che m'importa.—

Polo risponde:

— Senza pietre non c'è arco. —

*(Le città invisibili 89)*

Hence the sense of history that would appear lost in the combinations and relationships of the game of signification is forcefully reinstated. The universal value of the concept of "arch" consists not in its generality but, like the concepts of "need," "labor" and "production" in its specific referentiality. Marco does not create the bridge in his mind, but rather he remembers it as a materially verifiable fact that came into being through a process having the status of an event. That Marco, historian of his own travels, cannot disengage the fact from his own experience of it and the event from the reconstruction it undergoes in his mind does not mean that the bridge has no independent existence outside his memory. And yet, at the same time, "Bridgeness" is not a metaphysical guarantee, but instead a practical construct with which Marco communicates a thing of concern to his interlocutor.

Through Marco's descriptive travelogue and philosophical debate, Calvino addresses human values and problems from a postmodern perspective. His novel is about the responsibilities of imaginative literature and by extension about art in general. One of its essential messages involves the laws that govern experience in relation to character and environment. The space of Khan's empire, like literature itself, contains many different and mutually exclusive worlds; within the same space exist side by side incompatible ways of thinking and feeling. Each of these orders exists separately within its own linguistic dimension. Together they form a collage of discontinuous and inconsistent entities, each possessing an exotic name and defined by a complex of surrealistic images. There appears to be no pattern that connects them, save that they are all sites of human need. To learn about these different worlds will give new meaning to Kublai Khan's life and will challenge him to understand and combat the forces of evil in his domain. The process is one of enlightenment by means of enchantment; its purpose is to make the emperor see one city in terms of

another, to confront unfamiliarity and the complexity of existence through artful construction and reportage. Each description is a tale of difference, each world a small narrative which invariably has to be undercut and reunited into a perspective or vision.

Marco's imaginary worlds are really in some way his native Venice, the only historically and geographically real site that is not described for fear that, by fixing it in words, it will be lost altogether. Better to lose it little by little through the continuous foregrounding of otherness. Calvino's postmodern space of otherness, although governed by the rules of the game of signification, contains signpost warnings that its reality is much more than an exercise in immanentist thought. Through fable, Calvino has us face the inevitability of social change. These worlds have come into being because of human agency, they all presuppose the application of human will, hence they are all the products of political action. The fundamental thing that the emperor must understand is that there is no one explanation, no center to his empire of cities, no one fixed and accepted authority, no hierarchies, even though his authority and his hierarchies exist.

Marco's reportage generates a spiral of questioning and differential relations that lead inevitably to the infernal city, to the nihilism that is the last landing place in the mind's journey. The final question is how we escape suffering the effects of the infernal city. Calvino has used the rhetoric of fable to reproduce the logic of postmodernism; he has mapped out a world of diversity, of small narrations, so complex in variation that their invisible order of meaning eludes even the most experienced of travellers. This paradoxical complexity, which harbors the anarchic force of the commodity, brings us to the final question of escape which is the same as how to move forward. Marco's answer is that there are two ways to escape suffering the *inferno*:

il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui; cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio.

(170)

The writer's responsibility is thus connected to a rhetoric grounded in a semiotics that communicates the meanings that a culture holds dear at the same time it chooses to experience and inhabit the space in which new and provocative meanings will find expression. This is perhaps a way of both asking and answering Jameson's final question of whether there is a way of resisting the logic of consumer capitalism. Between Calvino's alternatives, the second is obviously the most difficult to realize because it requires an understanding of the map of human diversity. Like Marco Polo, the postmodern writer — the postmodern architect as well (Jencks 97) — must become responsible for the



various meanings of the people he has visited; these meanings will be expressed in his forms.

Yet what appear as Calvino's ethical concerns finds no adequate formal expression. The collage-effect produced by the juxtaposition of descriptions or reports suggests a flattening of the narrative perspective, creating the illusion of two dimensionality. The existence of a third dimension hinges on the operations of the reader; it requires a merger of the fable with history (set off by italic type as a discourse apart). Hence Marco's reports appear to Kublai Khan on multiple surfaces as manifest signs that must be reimagined and thus given the unity of a mental image. Like Marco's memory, which repeats signs so that the cities can begin to exist, his interlocutor must provide essence and authenticity to words.

What we have broadly described as postmodernism's concern with surface, depthlessness and glorification of technique has very specific consequences in the realm of material culture, specifically architecture. There the fascination with multiplicity of interpretation, double-meanings and puns found in postmodern literature is tested against what Linda Hutcheon calls the "inevitable textuality" of knowledge. Architecture's inevitable textuality is in its "thingness" and implacable connection to place. Recent moves toward paper or conceptual architecture, of which the 1989 show at MOMA on "Deconstructivist Architecture" illustrates a recent professional trend away from architecture's traditional interest in program and site. A brisk international market in architectural drawings suggests that architects are uncomfortable with their discipline's inbred difficulties and envy what they read as the pure free play which characterizes the celebrated contemporary production of their literary compatriots. Architecture's thingness and sense of place make it an unlikely stage for the modern free dance spectacle of signifier and signified. Architecture, unlike literature, never is set on a bare stage.

It then should be no surprise that most postmodernist activity in architecture has been in elevation and rarely in plan and section (John Hejduk and Peter Eisenman are notable exceptions). For the majority, postmodern architecture has been a play at the surface (elevation) with little attention to three-dimensional form making. Major cities in Europe and America contain the record of this work: Palladian cutouts, Bramantian broken keystones and Walt Disney ducks mark the thin façades of buildings with radically different functions (from banks to fast food outlets). The paradox, of course, must already be apparent. While the postmodern intention is to encourage a multiplicity of meanings, in practice the flattening of surface to accommodate billboard-like signage has created a lack of distinction, a privileging of semantics over syntax and a general blurring of distinction rather than an encouragement of diversity.

Calvino's *Le città invisibili* offers a useful intersection between the different problems of production in the essentially separate worlds of literary and material culture. By testing the absolute freedom of language games against the relatively fixed and terrestrial problems of architecture, his narrative or anti-narrative

becomes a convenient critique of the current practice of architecture in the postmodern style, although postmodernism in architecture is the obverse of Calvino's formulation for literary "architecture." In the novelist's material world, reality is constructed from an infinity of interpretations to be determined by an organic game of signs. Calvino uses architecture to provide the imagination, which is essentially private and closeted, with a status in the material world, whereas the postmodern architect borrows the signs — from the classical orders or cartoons — and re-inscribes them through the associative meanings of his building's program. Marco Polo is Calvino's architect; he builds not with mortar or bricks, but with narrative. His architecture, which can exist only in the putative language of the clean white page, generates its own form and space. It becomes three-dimensional as the reader reimagines the words. Paradoxically the postmodern architect does not generate form as he plasters with signifiers, like a billboard painter with paste, his wafer-like façades. His work does not sustain a multiplicity of meanings — the postmodern intention — but a reduction of them through the sputtering binary agency of punning and irony. The question "Isn't it ironic?" rather than "Isn't it beautiful?" divides the postmodernist from the romantic, the interpreter from the form maker, the critic from the artist.

Whereas architecture is rich in referents, postmodern literature is rich in signs. Calvino's plot in *Le città invisibili* is an attempt to have the one enrich the other. Kublai Khan relies on Marco to transform the THING into a SIGN. Calvino encourages the reader to play the game and complete the process, to transform the sign back into a real thing, returning the referent to the image. Kublai Khan's world, remote from the West where he believes culture is being reimagined and, more importantly, remade, is rich in things and poor in new signs. Marco Polo is most interested in the newly discovered facts of architecture, while Kublai Khan in its idea. Like Alberti newly discovering and translating Vitruvius, Marco — as we have already remarked — tells the emperor that "without stones there is no arch," in answer to his chastisement, "Why do you speak to me of the stones? It is only the arch that matters to me."

Consumer culture has made intellectuals into complacent Kublai Khans more interested in the "line of the arch" than the labor process that made it possible. Our purpose has been to refocus interest on the rhetorical transformations of form into idea, signified into signifier that have marked the period we call postmodern. We are attempting to offer a discourse that mediates between the discredited universalizing of modernism and the soulless dematerializing of postmodern theorizing, thus suggesting a new correspondence between language and action.

Such a correspondence may be posited in terms that are once ethical and aesthetic. The worlds Marco presents to Kublai Khan have their own commonsense reality, although to the emperor they are merely possible worlds. The process of reporting serves to integrate aesthetically these terms. These



worlds are attractive to Khan because they are "new": they break the pattern of his referential schema, of his commonplace reality, thus producing wonder and temporary escape, while at the same time they evoke the ethos of the "other." Through his ambassador, Khan journeys to strange lands, into the "ethical" heart of different communities. Confronted with the fragments of discourse Marco brings him, he cannot help but view discourse as a relative phenomenon.

But "relative" in what sense? In relation to form, to Marco's narrative intentions, to the existence of some transcendent reality existing beyond his texts, or relative to "history," to "language" or to "discourse" itself?

We think the discourse is relative to none of the above, for Marco's "real" worlds are not objects to be understood and thus dominated. Rather, they are ways of understanding. They are not "represented" but instead "evoked." We can apply to Marco's discourse what Stephen A. Tyler writes about the ethnographic text, for Marco is the ethnographer of imaginary worlds: the text "is not only an object, it is not the object; it is just a means, the meditative vehicle for a transcendence of time and place that is not just transcendental but a transcendental return to time and place" (129). Thus these worlds retain their particular, specific difference — of time, place, and materialized existence in architecture — at the same time they are a restorative vision, a therapy designed to call forth the reality of different commonplace worlds and to fuse that reality with the world of the viewer which has been renewed by means of the aesthetic process.

It is not by accident that Calvino chooses architecture or city building as his postmodern paradigm. He understands that building implies a sense of optimism about the ideas of closure and unity that normally tend to be undercut by reason. There is a bone-headed aspect to architecture — its preoccupation with measuring and the tiniest facts — that makes it a reluctant candidate for theorizing. The aspect of optimism or healing — filling holes and remaking the world — that is implicit in architectural activity makes it an ambiguous model for the postmodernist writer. However, Calvino knows that there is a shadow side to the work that implies its opposite. The first function we have assigned to Emperor Khan, the second to Marco.

For Kublai Khan there is unity: he has constructed in his mind a model city from which all possible cities can be deduced. For Marco, it is a city made of exceptions, exclusions, incongruities, contradictions. In both cases, 180 degrees opposed, architecture remains the model. For Khan it offers a premodern certainty that truth can be known and made palpable. Khan's city is his power. Marco is also secure knowing that the world remains fragmented and incapable of wholeness.

To the novelist Calvino, with whom we travel most intimately, both interpretations of the material world are acceptable. The characteristic feature of postmodern discourse is that while it appears to be dialectical it can equally accept either term of the dialectic and has no faith in synthesis. Calvino's novel

becomes a parable of parables. Marco and Khan are playing the same game. This is the same game the attentive reader must play. Pure discourse in what passes as plot and in narrative is constantly being transformed materially. Calvino is forcing the reader to rehistoricize, to connect back to the world even when he and the reader, like Marco, have no faith in the results. A reader of *Le città invisibili* is compelled to privilege the world of things over the world of words at the same time he can find no logical reason to do so. The infinite regresses — loops — of discourse are broken when the reader engages Khan or Marco answering Khan. Architecture as Khanian unity or Marcoian fragment provides an antidote to the arbitrariness of postmodern language. In its very “thingness” or “builtness,” architecture is incapable of perfection and is the ancient repository of loss.

*The University of Connecticut at Storrs*



### Works Cited

- Calvino, Italo. *Le città invisibili*. Torino: Einaudi, 1972.
- Eagleton, Terry. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Blackwell, 1990.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity*. London: Blackwell, 1989.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1988.
- Jameson, Fredric. "Postmodernism and the Cultural Logic of Late Capitalism." *New Left Review* 146 (1986): 53-92.
- Jenks, Charles. *The Language of Post-modern Architecture*. New York: Rizzoli, 1972.
- Liotard, Jean François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. G. Bennington. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- Musarra, Ulla. "Duplication and Multiplication: Postmodernist Devices in the Novels of Italo Calvino." *Approaching Postmodernism*. Ed. Douwe Fokkema and Hans Bertens. Philadelphia: John Benjamins, 1986.
- Pirandello, Luigi. "Arte e coscienza d'oggi." *Saggi, poesie, scritti vari*. Milano: Mondadori, 1960. 891-906.
- Tyler, Stephen A. "Post-Modern Ethnography: From Document of the Occult to Occult Document." *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Ed. James Clifford. Berkeley: U of California P, 1986. 118-35.

## Postmodernity in Pieve di Soligo

in lingua in verbo ci constatiamo, incarnati  
inchiostrati incastrati squartati dai quattro lati,  
persi in collage e in agnizioni reciproche: mite/truce  
proprio/esprio fisima/cresima fuisse/in-nuce.  
(Zanzotto, "La Pasqua a Pieve di Soligo")

---

Postmodernism is confusing at times.<sup>1</sup> Contemporary modes of what is traditionally thought of as aesthetic cultural production, like contemporary modes of politics, business, religion and disease, differ from those that seemed to characterize my youth and what I know of the early and middle parts of this century in the U.S. and Europe. Yet many articulations of postmodernism seem not to be specific to contemporary cultural production at all. Notions of fragmentation, for example, sound modern, while a plethora of styles could just as easily be baroque. What is clear, from the prefix "post-", if from nothing else, is that there is a contemporary sensibility in European and U.S. cultures, and perhaps even arguably in global contexts, that distinguishes itself from sensibilities associated with the first half of this century (McGowan 2-30).

Modern European and U.S. literature, if I take "modern" in a wide sense as beginning in the Eighteenth Century, is marked by the development of the novel, which represents the psychic and social lineaments of the new bourgeois subject. Modern European and U.S. literature, if I take "modern" to mean early twentieth century, has problematized this bourgeois subjectivity it "inherited" from the Enlightenment. The literature of postmodernity, especially (but not only) that deriving from postcolonial situations, brings a new critique to the notion of the unified subject. These are familiar arguments to literary scholars (Bhabha). In these two referents, "modern" is associated historically with the autonomous subjective "identity"<sup>2</sup> of Enlightenment postulation and with the nation state in our century.

One of the most salient features, I believe, of contemporary literary production globally is the way in which much of it critiques the function of

---

<sup>1</sup> I would like to thank John Agnew for bringing notions of place and synchronicity to my attention in his own work and in that of other geographers such as Allen Pred and Edward Soja; thanks also to John Welle for pointing out Hermann Haller's book and to Akhil Gupta for making his forthcoming work available to me.

<sup>2</sup> I use "identity" in quotation marks in order to highlight the contradictory nature of the concept. In order to be "identical" to something or someone else, a thing or a person must first be distinct from it. To think in terms of "identity", then, is always to think ideologically.



national "identity" in traditional notions of the unified subject. What happens to that part of the unified subject that depends on national "identity" and concurrent "identity" possibilities such as that of citizenship when the person whose subjectivity is at stake belongs to a border culture, such as Chicano culture and the land of Aztlán in the U.S. and Mexico (Rosaldo 147-67)? What happens to that part of the unified subject that depends on national "identity" when the person whose subjectivity is at stake speaks a tribal language or a highly differentiated dialect instead of the national language, such as Wolof in Senegal (Ousmane) or Barese in Italy?

In such ponderings as these, place is of the most enveloping importance. By thinking in terms of the distribution and redistribution of placeness effected by recent (postmodern?) literary productions, I have noticed two in particular that engage directly with renegotiations of national "identity." One, the literary artifact I call the postnational novel, operates in a global macrocontext, challenging national "identity" by making it somehow secondary to a larger one (Allen 1992). The other, what I call local literature, operates in a regional microcontext, challenging national "identity" by somehow making it secondary to a smaller one.

Later in this text, I take a look at a particular place, the town of Pieve di Soligo in the Veneto in Italy, as a place of local literature. But first, let me offer a description of a kind of literature whose place is the opposite of local.

Briefly, the postnational novel as I see it is any novel in which national "identity" appears as a significant factor in the representation of subjects and action, or characters and plot, *and* which may be translated and in any case is distributed widely on an international scale almost as soon as (or even before) it appears in the original in the nation state context where or for which it was written. Examples of the postnational novel are Margaret Atwood's *Lady Oracle*, Umberto Eco's *The Name of the Rose*, Milan Kundera's *The Unbearable Lightness of Being*, Gabriel García Márquez' *One Hundred Years of Solitude*, and Salman Rushdie's *The Satanic Verses*. Moreover, such novels are often made into films, thereby potentially reaching audiences — albeit in a medium that works in vastly different ways from that of the novel — that may not have print literacy.

This sort of novel depends on contemporary print technology as well as on contemporary corporate publishing and distribution structures and on contemporary film production and distribution practices. It is, therefore, a historically recent (postmodern?) phenomenon. Much of its significance, however, derives from the difference it marks between its own instantiation of national "identity" and that of the European novel at its historic appearance in the eighteenth century. What Ian Watt calls "the rise of the novel" had the historical task of providing a representation of a unified bourgeois mentality, one that was constituted by such notions as those of subjective autonomy, the psychologized individual, and, not least, national "identity," the interior

*umbilicus* connecting the instance of greatest freedom — the autonomous individual — to the instance of greatest control — the amorphous state — via the dark internalization of that control (Watt).

Significantly, the public for which the early European novels — think of Defoe's *Robinson Crusoe*, for example — were written was in every case the national language group whose own national "identity" was insistently represented by those novels. The conditions of translation, publication, and distribution that characterize the postnational novel, however, determine that the public for such a novel is necessarily in greatest part a public that does not claim the national "identity" that such a novel represents. Therefore, the production and reception networks of the postnational novel have the effect of calling into question traditional valorizations of national "identity" as they simultaneously offer a view, either implicit or explicit, of a new valence for that sort of "identity."

Consider the possibility, for example, that a non-print-literate person in Norway or the Philippines or the United States might see the film, *The Unbearable Lightness of Being*. Each viewer's distance from the characters' negotiations of their own Czech national "identity" as represented by Kundera during the Soviet invasion of Czechoslovakia in 1968 contains the possibility that the viewer's own national "identity" will take on a relative value, a sense of arbitrariness, even perhaps a tinge of virtual exchangeability. The circulation of "identity" codes effected by the postnational novel, therefore, is both constitutive and predictive of a shift away from the importance of the nation state as a teleologically complete organizer of "identity" and action toward a practical contextualization of "identity" and action that is transnational at least and that points to the demise of national "identity" as a functional category.

The pragmatics of this literary phenomenon, therefore, evoke a resemblance between it and other postnational communities such as multinational corporations, religious fundamentalism, and the AIDS community (both of the latter of which have taken on roles traditionally associated with the nation state: the issuing of execution orders, for example, and the flourishing of an illegal economy in drugs and treatments, for another).

Finally, it is not so much through a positivist, teleological, "modern" and temporally oriented reading, paradoxically, that I can gain a historical understanding of this literary production. Rather, it is through an understanding of the significance of place — of setting in the novel, for example, but also and emphatically of distribution of the novel and location of its readers — as an apparent challenge to the "identity" assumptions the novel has traditionally borne. This perspective, which adds the notion of place to the notion of time in a conceptualization of history, might be termed diachoric rather than diachronic; it insists on the significance of the positioning and repositioning of people and objects within spaces imagined as places. Here, then, I locate the simultaneously predictive and constitutive functions of the postnational novel: as a macrotexual



reworking of cultural — and therefore of cognitive — premises regarding the valence of the nation state in constitutions of subjective “identity.”

I insist, therefore, on the importance of place specificity and subject positionings within a given place as a corrective addition to chronological notions of cultural history. Thinking in these terms, I next approach local literary contextualizations in contemporary culture, which I am able to observe in Europe (one example being the literature of the Veneto which I shall talk about later) and the United States (think of writers such as Bret Harte and Mark Twain, whose “local color” negotiates “identity” at a time when the Civil War had rendered national “identity” highly problematic). This production is generally bound by linguistic specificity (as dialect, say, rather than as a national language) and by means of production and distribution to a relatively and sometimes highly localized public. In contrast to cultural artifacts that, being associated with mass media, are quite recent, it is a long and ongoing — some might say “archaic” — mode of literary production. It offers an alternative to national “identity” that is a challenge from within. Local literature emblemizes not the “identity” negotiations of subjects who have passed through the constitutive influence of nation-state ideology and come out, so to speak, on the other side, as I might say the postnational novel does. On the contrary, local literature, in its very endurance, is emblematic of historic resistance to the nation state as a preeminent “identity” category.

One telling instance of such local literature has recently been delineated by Gordon Craig in a discussion of current Glaswegian novels (Craig). These tales are written by Glaswegians for Glaswegians and are peopled with Glaswegians living in Glasgow. They enjoy large printings, yet their distribution is limited almost exclusively to the confines of Glasgow itself. These are best-sellers, then, which never make it past the edge of the city, much less the national border. And they offer, over and over again, representations of a context for social and subjective constitutions that is clearly not the nation state but a metropolis whose own “identity” as a place antedates the modern period and the ideologies of nationhood.

More to the point, even, are local literatures that mark themselves as archaic constitutions of “identity” vis-à-vis the nation state by their linguistic precedence, both diachronic and synchronic, both diachoric and synchoric, relative to a national language. Whether these literary productions are conducted entirely in a language other than the official language of the nation state, such as Wolof in Senegal, or in a diglossy that reflects cultural actuality but not official nation state representations of “identity,” such as Spanish and English as used by Chicano writers in the United States, or in a linguistic code that stands historically as a continuous historical alternative to a standardized national language, such as dialect literature in Italy, they hold a common thread in that they all provide an alternative contextualization for subjective being and action that is not the context provided by the nation state, a contextualization that in

this case is both pre-modern and postmodern in its resistance to the "identity" possibilities offered by any modern national context.<sup>3</sup>

Now, let me bring you to a place, one always slightly edenic for me, a place of my own personal pilgrimages to the enigmas of language and a place emblematic of much contemporary social change in northern Italy: Pieve di Soligo, the home town and constant residence of the poet Andrea Zanzotto.

Pieve di Soligo is a small town in the Veneto near Treviso. Its inhabitants counted among their numbers, until his recent demise, the remarkable Nino, agronomist, astronomer, agriculturist, peasant, seer and poet, as the calling card he gave me once proudly announced. In keeping with local traditions, Nino had won any number of literary prizes, perhaps more than the internationally known Zanzotto himself. Nino also raised animals, tended his vineyards, and had the capacity to eat an entire chicken, bones and all, at his ninetieth birthday party in spite of the fact that by then he had only half a dozen teeth. Pieve di Soligo is a place where Nino would socialize with the local dignitaries, including the crusty mayor, the rotund, red-nosed local priests, and the local prince, grandson of the man in whose fiefdom Nino's grandfather had been a kind of serf. Nino was one of Zanzotto's best friends, a local phenomenon, with emphasis on the local. His practice of conversing in rapid alternation about crops and verse cadence, his habit of bursting into lyric in the middle of a discussion about the weather, his immeasurable good humor and the way it testified to an archaic pantheism in which there was no hierarchized valorization of poetry and plow furrows are characteristics emblematic of this place, where academic notions of history are jumbled in a synchoristic actuality.

Anyone who has read Zanzotto's poetry will recognize Nino and the conglomerate of practices, "grand-narrative" historical periods, and locally specific make-up of community which he embodied (Allen, *Zanzotto*; Welle). These conglomerates are still hazily discernible in Pieve di Soligo. For example, from a *caffè* in the town square I noticed that a man had set up a sort of stand where he was offering to repair the straw seats on wooden chairs typical of local houses. Wondering if I had stumbled upon an equivalent of the "justaonbrele" Zanzotto writes about in "Mistieròì" (Zanzotto 1986), I ambled over to speak with him. He was a man in his fifties or so whose thinning, red-dyed hair evoked in my companion (a scholar of German literature) strong notions of Venice,

---

<sup>3</sup> For a representation of the status of Wolof in Senegal, see Ousmane's novel, *Xala*; Anzaldúa's *Borderlands/La Frontera* is a well-known example of bilingual Chicano writing. Dialect literature in Italy is pervasive throughout the peninsula. The Milanese Carlo Porta and the Roman Giuseppe Gioacchino Belli are well known dialect poets of the nineteenth century whose work constantly refers to its municipal contexts, despite or because of the fact that theirs was the age of the Risorgimento, the movement for Italian national unification. In the twentieth century, several wellknown poets who have done most of their work in Italian have also written in dialect; Pasolini and Zanzotto are among the most prominent in this group (note especially Pasolini's *Poesie a Casarsa* and Zanzotto's *Filo*).



mortality and Thomas Mann. When the straw-weaver learned that I was in town to visit the poet, Zanzotto, he handed me his calling card and announced that he, too, was a poet. Then he began to recite a lengthy ode to the fire of love. I thought that I would never be able to communicate this notion of how poetry infiltrates the quotidian social fiber in this town to my students back in the States. Yet the social and physical conditions which permit such a practice of poetry to endure as normative, along with the trades of straw weaver and even umbrella repair man, are precisely some of the constitutive aspects I would most want to communicate about Pieve di Soligo, its placeness.

The preeminence of local legend over national literary history is another stunning aspect of Pieve di Soligo as a locale. When I compare traditional versions of literary history that set the production of, say, Della Casa's *Galateo* in a linear sweep of national tradition, to what the Pievigiani have to say about it, I begin to doubt that the nation-state ever got even a toehold here. For the locals, the *Galateo* is a book that the Monsignor Della Casa wrote while he was in residence "over there" in the Montello wood, courting the Venetian poet Gaspara Stampa, who was herself residing in a local castle. The Montello, not "Italy," and certainly not "Europe," is the site of literature that in Rome and New York is called "Italian," but not here.

My further investigations into conditions of postmodernity in Pieve di Soligo afforded me the opportunity to receive some prescient readings of the present from Zanzotto's cousin Amneris Bernardi, one of my favorite Pievigiani and the owner of the local *profumeria*. Amneris laments the passage of quieter times in Pieve di Soligo, saying that now "we are drugged with work." As far as class proprieties are concerned, she, an enterprising single woman with a flourishing business on the town square, remarks that the local plumber has recently purchased a *villa*. She recounts for me that many of the local women are now in the public work force, thus taking responsibility for three major life activities: their house, their job, and their grooming, which, she testifies (and she is eminently qualified to do so), remains impeccable at all times. These burdens lead, Amneris attests, to some personal problems ("qualche disturbo") sooner or later. In general, Amneris continues, the goal of well-being, "il benessere," has people too much on the run. Their way of thinking has changed.

(Amneris continues her analysis, slipping into dialect in a way that never fails to flatter me, the outsider, the foreigner, as if all this were something I would intrinsically understand, as I would intrinsically understand her sweetened consonants, her increased lilt, the vocalization of her "identity" with this place.)

"We're not a family anymore, we're too individualistic." These are the ills of well-being, "le malattie del benessere." And people suffer from them quite literally. Why, the good Doctor Fregné, who is French, treats many of her friends, and he is a specialist in psychosomatic disorders! As far as Culture is concerned, moreover, "we've lagged behind," she laments. The young people, fortunately, have had a chance to study, but the older Pievigiani have had to

work. Then there are (once again) the women. Ah, the women — they are “brave”: they pay close attention to all their children, even if they also have jobs.

Finally, Amneris tells me about a recent staging, in Pieve di Soligo, of Zanzotto’s little “Venetian” book of poems, *Filò*.<sup>4</sup> The recitor and the musicians were “bravissimi,” she exclaims, but what would Zanzotto’s grandmother have thought to see her “pin penin” nursery rhyme appear on “a global stage”?<sup>5</sup>

In Amneris’ speech and in that of every other Pievigiano, dialect is the verbal sign of local “identity.” This “identity” is so specifically local, in fact, that a Pievigiano man might claim that his wife fails to understand him because she comes from a town two hills away, where of course “they speak another dialect.”

Zanzotto and I walk along the last cultivated field within the increasingly inhabited town limits as he responds to my queries and as I skirt around in his thinking, trying to find further signs of postmodernity in Pieve di Soligo.

“Dialects,” Zanzotto says, “are like nature. They grow like weeds, like the weeds that sprout up in the fields.” Especially “i dialetti piccoli,” the ones that are “far from the center.” As far as his own “identity” is concerned, the strongest context for Zanzotto is the Veneto — the region in the northeastern part of the peninsula, that is, and not the nation state. Part of this “identità veneta” derives from what he calls “l’effetto contrada,” the notion of historic regional rivalry. Venice, he continues, was already a dominant power in 1388, and “four centuries aren’t nothing, after all.” This is a surprising moment, tinged with a meek sort of gloating, from the poet who warns against the dangers of triumphalism and “History” in *Il galateo in bosco* (93-102). An archaic moment, as well, placing Zanzotto in a context where the nation state is but one of any number of attempts to dominate that which can not be suppressed or surpassed: the Veneto, the region whence he distills his meaning.

Finally, the poet addresses postmodernity, which he describes initially as “the transcription of ‘weak thought’” (Vattimo). It is the fall of logocentrism, he

---

<sup>4</sup> This book, containing three poetic texts written in various historic and invented versions of Venetian and Pievigian dialect, was prepared in part at the request of Federico Fellini for his film “Fellini’s Casanova” in 1976. Published in Venice by Edizioni del Ruzante, it contains Zanzotto’s first clear weavings of his dialect and ecology themes, thereby marking it as one of the most synchronistic works of this highly synchronistic poet.

<sup>5</sup> “Pin penin” are the opening and refrain words of Zanzotto’s “Cantilena londinese” in *Filò*. In Fellini’s film, they are sung by the exiled Venetian giantess as she bathes and plays with her dolls and dwarves in her dressing room at the carnival in London where she is being displayed as a wrestler. Upon overhearing her dialect song, Casanova recognizes that she comes from his home island in the Venetian lagoon. The “pin penin,” therefore, is emblematic of the dulcet bonding of these two characters on the basis of a specific regional locality of provenance that, for one moment in the film, at least, holds sway over the Enlightenment Europeanism that characterizes much of Casanova’s experience.



says, as my feminist ears hearken keenly to his words. It is the fall, he continues, of rational bases for thought, the end of the grand political myths. Is it a positive thing? "Doveva capitare a un certo momento perché si erano fatte troppe illusioni sulla ragione." Suddenly, the sky opens, and we run to shelter from the summer rainstorm.

There once was a language, Zanzotto continues at dinner that night, now called "Nostratico," which was spoken around 70,000 B.C.E. in Indo-European regions, and dialects on the Italian peninsula are a continuation of that language. This continuity, which is not a remarkable notion to me despite Zanzotto's rather gleeful presentation of it, is due, he maintains, to an absence of literacy. Illiterate speakers would speak continually, with no rupture in the continuity of language, receiving language "from the environment" — without the mediation of writing and reading, that is. Therefore, Zanzotto goes on, linguistic change would occur outside the consciousness of the speakers. Any change would immediately become the norm, because there would be no written evidence of previous versions to bear witness to the possibility of variance. I wonder if this is an erasure of history; I wonder if this is a postmodern moment.

Beneath it all, Zanzotto continues, beneath postmodernity, that is, lies a kind of slithering nihilism — sometimes you see it, and sometimes you don't, like a river in Friuli. This is especially true in Italy, he says, where we are witnessing a return to the baroque, in traditional alternation with classic principles. I think that the age of Zanzotto's cultural context is showing here, where he is capable of articulating the characteristics of what for many thinkers is a definitive, technology-bound movement out of teleological or cyclical organizations of history as, precisely, simply one of those periods of disarrayed linearities which always follow periods that keep their lines straight. There are no more strong forces, he says, as he slips into the physics lingo his recent poetry is so fond of; there are only weak forces.

And then he comes to architecture. "Si vive scagazzando, facendo case orrende. Non sono neanche il postmoderno; sono di certe pollai. . . ." And, arriving in the main square, he insists that I look at what I had always considered a rather undistinguished, and at the same time rather inoffensive, provincial building a couple of decades old. This postmodern monument, this "ziggurat babilonesco," as Zanzotto would have it, right here in the middle of Pieve di Soligo, is the ugliest thing the human mind could possibly conceive. The architects are "geniuses of the ugly." I realize that, whatever it is, postmodernity in Pieve di Soligo is something this poet, at least, takes very seriously.

What next? I ask. For a certain period, Zanzotto prophesies, there will be many styles, where everything is possible because nothing is possible. His own, most postmodern, book, is *Il Galateo in bosco* (Zanzotto 1978; Welle). It is also his most intensely local book, I think. He cites its mixture of styles, its use of citations, references, clichés, as proof of its postmodern status. The inventions of science, and of science fiction, he continues, will have an important role as

postmodernity progresses. As far as technology is concerned, where once we had machines that were hardware, now we have machines that depend on software (like Vattimo's weak thought, I wonder). In fact, Zanzotto continues, what we have in postmodernity is a phosphenic situation.

Phosphenes, in Zanzotto's poetry, are simultaneously the material external physical world, as when they shine forth from nighttime seaweed in the ocean, and the somatic internal subjective world, as when they appear as the lights I see when I shut my eyes tight. Oscillation, ambiguity, analogy abound in particular in his book called *Fosfeni* (Zanzotto 1983), and so I work toward a sense of postmodernity here as a sinchoricity, or perhaps better, for *Fosfeni*'s insistence on the materiality of experience and language, as a synchoricity, a physical combination within a place.

Zanzotto's example of this phosphenic situation is the space station. The space station has no need of aerodynamic form. Its context is independent of the kind of causality recognizable in Newtonian physics. Consequently, it is designed in the most baroque forms imaginable, knotty knuckle forms that have nothing to do with images of rockets, forms which are, instead, arborescent, like trees. Is this synchory? I ask, eager to try out a new notion. Yes, a beautiful term for it, he replies, and I think I will include his comment in my write-up.

Our talk has turned more emphatically now to notions of the local, of place, movement within space, contextual specificity. From Zanzotto's vantage point in Pieve di Soligo, what he calls "l'elemento etnico" is growing ever weaker, as is the notion of the village itself. Not surprisingly, he attributes this dilution of the local to an increased emphasis on a kind of rival national "identity," an invading one, in fact, which has been present on the Italian peninsula since the 1960s. United States habits have wormed their way into life in Italy with the result that local "identity," what Zanzotto calls "the ethnic element," is threatened with destruction. The "Americanization" of Italy "distrugge l'inconscio dei popoli," he says, and I remark that he speaks of the people in the plural. "The peoples" are a sure sign that even at the point of Zanzotto's most dire vision of the disappearance of local "identity," his reference is to the varied points of multiple, dialect, local, regional cultural contexts that exist on the Italic peninsula. It is the disappearance of these he fears, and not the disappearance of any unified national culture.

Cultural homogenization favors entropy, he continues. Everything gets transformed, irreversibly so, and what results is something like a "risotto universale." He pulls an example from what is traditionally referred to as ancient history and reminds me that the Romans permitted themselves things like this, things, that is, like assimilation of Roman usages to local ones. He suggests I read Colin Powell on the subject.

His next book will most likely be entitled, *Temi di paesaggio*, he remarks, as I wonder whether to classify this a *non sequitur*. "Quasi un ritorno sopra ai primi libri." I think of the itinerary of *Dietro il paesaggio* (1951), *Elegia e altri*



*versi* (1954), *Vocativo* (1957), and *IX Ecloghe* (1962). I remember riding with Zanzotto in his car through the landscape of the Veneto and those books. I remember what a careful driver he was. I also remember the bumps in the roads, and my own *lapsus* as I wrote about Zanzotto some years ago (*Andrea Zanzotto*). I am convinced now, as I was then, that one of the keenest keys for reading Zanzotto is the notion of the symptom: that which is most evident hides that which is most significant. Will this "return" of his be a (postmodern?) citation, a (modern?) Vichian *ricorso*, or something more slippery? I know where to place it, in any case.

We are eating polenta and grilled sausages in the country *trattoria* called "Ciao Bei," and our day of local talk closes with three events remarkable for their dependance on national "identity." First, the *oste* sits down with us and, as he repeatedly sends his young wife to serve us more and more food, questions my companion, the scholar of German culture, as to why nazism was so successful in Germany. What is it about the Germans. . . .

This kind of question immediately brings national "identity" into question, and we begin to joke about the stereotypes national "identity" propagates. Zanzotto tells two jokes, calling them "European" in honor of the economic unification of Europe due next year. The first has to do with soldiers in a new European army when faced with the (somewhat contrived, I think) necessity of jumping out of an airplane without parachutes. The English soldier leaps without hesitation because his survival will be "a gentleman's bet." The German does so because it's an order. The French soldier jumps because "c'est chic." When the Italian finally goes, he does so because he knows that jumping out of airplanes without parachutes is forbidden.

The second joke doesn't come off quite so well. I think my simultaneous translation talents (I am translating into English for my German scholar companion) can't hold up to this sort of humor, which I find stale. In this one, Zanzotto talks about an Italian and a German who arrive together in Hell, where they are separated into distinct, nationally determined mini-hells, a German hell and an Italian hell. After many *peripezie*, the Italian learns from one of the devils of his great good fortune in having been assigned to the Italian hell rather than the German one, for there, in the German hell, everything works, while here, in the Italian one, nothing does: the gas doesn't get delivered on time, therefore the spits don't turn, the temperature goes down, everything goes to pot. . . .

And so we go out into the Veneto night, edging through the woods back to Pieve di Soligo, and I think what a remarkable place we are in. The archaic and enduring local traditions persist in their own sense of threatened, yet preeminent, context, while one of the "greatest" "Italian" poets, who considers himself from the Veneto first, tells shaggy dog stories about national stereotypes in larger contexts of a unified Europe and the afterlife.

I let these perhaps contradictory (postmodern?) moments, lived in the warmth that I find only in the village locales I know, signal a conclusion to my

literary theoretical considerations here. In both the postnational novel and local literature, negotiations of subjective "identity" are best understood, it seems to me, within images of space that constitute placeness. My self has (postmodern?) possibilities which are exactly congruent with my images of local and global situations for that self, with all the relative valences and territorial legends those imply. National "identity," as both the postnational novel and local literature demonstrate, is but one possible image now available to my (postmodern?) self's constitution. I conclude that I would do well to be aware of how it is used, by myself and perhaps especially by others, to describe me, to solicit me, to categorize me, to patriotize me. These are the (postmodern) themes I found this summer in this beloved landscape in the Veneto.

Syracuse University

### Works Cited

- Agnew, John. *Place and Politics*. Boston: Allen & Unwin, 1987.
- . "Timeless Space and State-Centrism: The Geographical Assumptions of International Relations Theory." Syracuse, NY: Unpublished essay, 1991.
- and James S. Duncan, eds. *The Power of Place: Bringing Together Geographical and Social Imaginations*. Boston: Unwin Hyman, 1989.
- Allen, Beverly. *Andrea Zanzotto: The Language of Beauty's Apprentice*. Berkeley: U of California P, 1988.
- . "The Novel, the Body, and Giorgio Armani: Rethinking National 'Identity' in a Postnational World." *Feminism and Femininity in Italy: An Ongoing Discourse for the Nineties*. Ed. Giovanna Miceli Jeffries. Minneapolis: U of Minnesota P (forthcoming 1992).
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Spinsters/Aunt Lute, 1987.
- Atwood, Margaret. *Lady Oracle*. New York: Simon and Schuster, 1976.
- Bhabha, Homi K. *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990.
- Belli, Giuseppe Gioacchino. *Er papa e li frati*. Roma: Napoleone, 1988.
- Craig, Gordon. "'Glesca Belongs to Me!'" *The New York Review of Books* 38.8 (April 25, 1991): 12-18.
- Defoe, Daniel. *The Life and Adventures of Robinson Crusoe*. Boston: Houghton Mifflin, 1968.
- Della Casa, Giovanni. *Galateo*. Torino: Einaudi, 1975.
- Eco, Umberto. *The Name of the Rose*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1983.
- García Márquez, Gabriel. *One Hundred Years of Solitude*. New York: Harper and Row, 1970.
- Gupta, Akhil. "The Song of the Nonaligned World: Transnational Identities and the Reinscription of Space in Late Capitalism." *Cultural Anthropology* 7.1 (forthcoming 1992).



- \_\_\_\_\_ and James Ferguson. "Beyond 'Culture': Space, Identity, and the Politics of Difference." *Cultural Anthropology* 7.1 (forthcoming 1992).
- Haller, Hermann. *The Hidden Italy: Two Centuries of Italian Dialect Poetry*. Detroit: Wayne State UP, 1986.
- Kaufman, Philip, dir. *The Unbearable Lightness of Being*. Based on Milan Kundera's *The Unbearable Lightness of Being*. N.Y.: Orion Home Video, 1988.
- Kundera, Milan. *The Unbearable Lightness of Being*. New York: Harper and Row, 1984.
- McGowan, John. *Postmodernism and its Critics*. Ithaca: Cornell UP, 1991.
- Ousmane, Sembene. *Xala*. Westport: L. Hill, 1976.
- Pasolini, Pier Paolo. *Poesie a Casarsa*. Bologna: Libreria Antiquaria, 1942.
- Porta, Carlo Antonio. *Poesie scelte*. Torino: UTET, 1964.
- Powell, Colin. *Kant's Theory of Self-Consciousness*. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- Pred, Allen. *Making Histories and Constructing Human Geographies*. Boulder: Westview Press, 1990.
- Rosaldo, Renato. *Culture and Truth: The Remaking of Social Analysis*. Boston: Beacon Press, 1989.
- Rushdie, Salman. *The Satanic Verses*. London: Viking, 1988.
- Stampa, Gaspara. *Rime*. Milano: Rizzoli, 1976.
- Soja, Edward W. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso, 1989.
- Vattimo, Gianni. *The End of Modernity*. Cambridge: Polity, 1988.
- Watt, Ian. *The Rise of the Novel*. Berkeley: The U of California P, 1979.
- Welle, John. *The Poetry of Andrea Zanzotto*. Roma: Bulzoni, 1987.
- Zanzotto, Andrea. *Dietro il paesaggio*. Milano: Mondadori, 1951.
- \_\_\_\_\_. *Elegia e altri versi*. Milano: Mondadori, 1954.
- \_\_\_\_\_. *Vocativo*. Milano: Mondadori, 1957.
- \_\_\_\_\_. *IX ecloghe*. Milano: Mondadori, 1962.
- \_\_\_\_\_. *Filò*. Venezia: Edizioni del Ruzante, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Il galateo in bosco*. Milano: Mondadori, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Fosfeni*. Milano: Mondadori, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Idioma*. Milano: Mondadori, 1986.

**Post-moderno o neo-classicismo?  
Patrizia Valduga  
e il ritorno alle forme metriche  
nella recente poesia italiana**

---

1. La crisi della neo-avanguardia negli anni '70 ha rimesso in gioco le carte della poesia che da allora in poi hanno subito un continuo rimescolamento. All'osservatore interessato si è presentato un ampio panorama di tentativi che difficilmente possono caratterizzarsi con una sigla unica. Se poi abbiamo bisogno di sigle. Le formule che sono state adottate per evidenziare alcune tendenze sono così vischiose e di poco respiro che, se non si vuole fare del giornalismo, bisogna proprio astenersene. Ed in realtà è stato fatto tanto giornalismo sulla poesia negli ultimi vent'anni: pagine di quotidiani hanno accolto cronache di *performance* poetiche oramai passate nella memoria collettiva, spesso si sono letti articoli anche ben informati sulle nuove esperienze poetiche.<sup>1</sup> La poesia è uscita fuori (ma poi da dove?) e se n'è parlato molto: il fenomeno più appariscente è stato quello delle letture pubbliche. Questa nuova situazione della poesia ha smantellato alcune costruzioni teoriche proposte dalla neo-avanguardia. Tra l'altro: la postulata assenza dell'io, ora presente sulla scena in carne e ossa + voce, l'opacità semantica, ora invece necessità della comunicazione richiesta dalla presenza sempre più massiva e partecipante del pubblico.

Su questa seconda direttiva, cioè la pressione esterna che la poesia si faccia più comunicabile, credo possa collocarsi la spinta che ha caratterizzato il panorama scritturale degli ultimi vent'anni. A riprova di ciò mi sembra un fatto eclatante nella sua macroscopicità che una delle industrie librarie più forti in Italia, la Garzanti, benemerita per quanto riguarda la poesia, si sia messa a proporre e continui a proporre al pubblico edizioni complete della produzione di grandi poeti, che durante la ventata neo-avanguardista avevano accostato i battenti

---

<sup>1</sup> Si veda ad esempio l'articolo di Fortunato. Non è un caso che nel 1988 sia uscita una rivista mensile, *Poesia*, che vuole portare ad un pubblico più ampio il dibattito contemporaneo e la produzione poetica. Prima direttrice di questa rivista è stata Patrizia Valduga, mentre attuale direttore è Maurizio Cucchi.



per cucire i loro versi nel buio delle loro camerette.<sup>2</sup> Non che fossero ibernati ma certo isolati, e non che non partecipassero dell'interperie, anzi spesso si possono riscontrare interessanti richiami nella loro poesia a quello che la neo-avanguardia stava facendo. Per fare i nomi, basta qui pensare a Caproni, Luzi, Sereni, Penna, Bertolucci, ecc.: insomma una generazione precisa di poeti che si formarono in un clima di post-ermetismo e quindi di necessaria apertura comunicativa.<sup>3</sup> La quale si accentua poi proprio quando, dopo lo scontro con le sperimentazioni linguistiche della neo-avanguardia, questi poeti hanno sentito l'urgenza di una maggiore apertura e polifonicità: si pensi all'ultimo Caproni, si pensi al successo de *La camera da letto* di Bertolucci uscita nella prima parte da Garzanti nel 1984. Qui il poeta tenta una sorta di poema epico seguendo una chiara direttiva narrativa: non per nulla il libro è sottotitolato *Romanzo familiare [al modo antico]*.

La presenza di questi poeti, ed il loro successo in termini di diffusione, ha creato un clima diverso da quello, aggressivo verso il linguaggio, della neo-avanguardia. Sono questi poeti più portati verso la cantabilità del dettato poetico, verso la valorizzazione della parola piena, scelta con cura, verso soprattutto una limpidezza e trasparenza semantica. Il ritorno di questa generazione di poeti, che in realtà ha sempre continuato a scrivere, anche se ora sono passati per così dire dagli scaffali alla vetrina, ha indotto un cambiamento di poetica generale conducente ad una sorta di riappacificazione tra il poeta ed il suo lettore. Le nuove generazioni hanno sentito l'urgenza di aprirsi maggiormente verso il pubblico e non soltanto verso quelli che una volta si chiamavano, e spero non si usi più, "addetti ai lavori". Il bisogno della comunicabilità significa anche che non si può più scrivere soltanto per un piccolo cerchio di intendenti: il gruppo che tendenzialmente si trasforma in accademia, luogo chiuso di circolazione della cultura. Ma non solo le nuove generazioni hanno riflettuto su queste problematiche ma anche i poeti di area *novissima*, i più provveduti, si sono in quest'atmosfera risolti per una apertura verso forme di maggiore trasparenza semantica. Si pensi all'ultimo Porta, alle ultime cose di Sanguineti in particolare al *Novissimum testamentum*, si pensi anche all'invenzione ironica e commediante della Signorina Richmond di Balestrini.<sup>4</sup>

Un primo segnale preciso di questo nuovo clima si trova ad esempio nell'introduzione di Tomaso Kemeny ad un libro che riporta gli interventi ad un dibattito sulle tendenze della poesia organizzato al Club Turati di Milano

<sup>2</sup> Bisogna qui dire che un certo influsso ebbe l'antologia di Mengaldo *La poesia del Novecento*, che nell'introduzione aveva ridimensionato l'esperienza neo-avanguardista, rivalutando invece i poeti post-ermetici.

<sup>3</sup> Basti qui accennare in nota anche al Montale degli anni '70.

<sup>4</sup> Il primo libro de *Le ballate della signorina Richmond* uscì nel 1977. Quattro di queste ballate si trovano già nelle *Ballate distese*, che sono del 1975. Nel 1987 sono uscite altre due raccolte intitolate *La signorina Richmond va in esilio* e *Il ritorno della signorina Richmond*.

nell'aprile del 1978:

il seminario ha avuto come risultato, in gran parte prevedibile, lo svuotamento del concetto di "avanguardia", "neo-avanguardia" ecc., termini impraticabili se riferiti alla poesia degli anni '70. . . . Parte significativa dei poeti "nuovi" stabilisce nel proprio testo (relativamente agli anni '60 dei "novissimi" ecc.) un rapporto più rilassato con i destinatari virtuali. Questo desiderio di ritorno alla comunicazione, al rituale è segnalato anche da operazioni che si svolgono in margine alla scrittura poetica. . . . Prima il testo veniva esibito in silenzio e il singolo fruitore poteva acquistarlo. . . . oggi il testo viene, con frequenza significativa, anche agito, in modo irreversibile nel tempo "dell'esecuzione pubblica", gli intervenuti alla manifestazione ne diventano i depositari-testimoni.

(6-7)

Kemeny definisce la tendenza della poesia di quegli anni come "nuova comunicazione", sottolineando appunto la necessità che si provava, almeno dalla seconda metà degli anni Settanta, di raggiungere un lettore.

Questa tendenza ha trovato ultimamente, dopo una prima ondata d'accoglienza favorevole e decisa, molti critici che hanno visto in essa il riflesso di istanze spiccatamente regressive nella società italiana. Mi riferisco in modo particolare all'antologia *Poesia italiana della contraddizione* a cura di Franco Cavallo e Mario Lunetta, il quale nell'introduzione ha osservato:<sup>5</sup>

La neoconservazione in poesia si è espressa in questi anni soprattutto attraverso l'enunciazione e la pratica del principio dell'irresponsabilità assoluta del poeta nei confronti del linguaggio in quanto agente carico di determinazioni storico-sociali. Puro emittente di messaggi emotivo-suggestivi, il poeta è stato proposto con pervicacia come figura impegnata esclusivamente in rapporto alla Grazia. . . . Intimismo e celebrazione del Soggetto Patetico, spontaneismo e emotività, neocontenutismo "ermetico-simbolista" la caratterizzano, in un "orizzonte d'attesa" che aspira al coinvolgimento e all'identificazione in termini di emozioni e di *canto* finalmente "liberato", drammatizzato in una dialettica ontologica di Gioia-Dolore in modi non storicizzanti e critici ma irrelati e catastrofici.

(13-14)

Non è comunque facile delineare quali siano state le spinte esterne a favorire

---

<sup>5</sup> Il contrasto oltre che di poetiche è anche di differenti aree geografiche: gli antologizzati in questo volume gravitano quasi tutti attorno a Roma, mentre i poeti "neoconservatori" gravitano attorno a Milano. Mai come adesso si registra almeno in poesia un contrasto così netto geograficamente. Mi sembra comunque che questi autori che vogliono continuare la strada della neo-avanguardia, anche se a leggere attentamente poi spuntano ancora una volta delle voci individuali notevoli, non presentino ancora, anche se è troppo presto dirlo, un progetto vincente. Da Milano infatti credo che arrivi per adesso, favorita anche dall'industria, la poesia più interessante.



questa ansia di comunicazione nella poesia degli ultimi vent'anni. S'è parlato del riflusso politico-economico, del rifugio nel privato, della ristrutturazione capitalistica: e non ci sono dubbi che l'Italia di questi ultimi tempi ha subito delle grandi trasformazioni sociologiche. Ma mi sembra difficile dire se ad esempio *Piccola colazione* di Paolo Ruffilli (1987), che ha ottenuto un notevole successo negli anni scorsi, possa essere omologata a ciò che sta succedendo in Italia, una società che mostra sempre più spaccature e contraddizioni. Né che, prima ancora, *La parola innamorata* (1978) rappresentasse uno specchio sincero della condizione sociale dell'Italia rappacificata e addomesticata nelle punte di lotta operaia, insomma il riflusso. C'è solo da dire che in maniera macroscopica i poeti più recenti hanno la chiara coscienza della impossibilità di essere rappresentati o rappresentanti. C'è anzi un'avversione da parte delle nuove generazioni ad appartenere al gruppo o ad essere siglati con una formula collettivizzante: assistiamo insomma al ritorno alla voce isolata. Ecco che in questo punto credo possiamo vedere come s'incontrino società macro e società micro dei poeti. Si erode sempre più in Italia il concetto di rappresentabilità politica del soggetto, si erode anche in poesia la necessità di presentarsi come portatori di una sigla o come fautori di un partito poetico.<sup>6</sup> Quello che conta sempre più è la validità della voce individuale, l'evocazione di una esperienza privata.

Un altro fenomeno interessante degli ultimi anni è stata l'apparizione di seminari e scuole di scrittura creativa. Se quindi da un lato si è accentuato il carattere individuale del fare poesia, la voce unica contro la poetica di gruppo, si è venuto d'altra parte a riconoscere che la poesia non si produce semplicemente col mettere giù stati d'animo, ecc., ma con una sapienza tecnica precisa. Sintomatica l'apparizione nel 1988 di un *Manuale del poeta* compilato da un giovane scrittore che fa parte di questa generazione di "poeti nuovi". Mi riferisco al libro di Mario Santagostini pubblicato da Mondadori nella cui introduzione firmata da Maurizio Cucchi fra l'altro leggiamo:

A lungo si è guardato con diffidenza da parte del lettore potenziale e medio, da parte a volte dello stesso poeta o aspirante poeta, all'opera della tradizione. Oggi, che il moderno sembra finito, e divenuto esso stesso tradizione, non è più così. Si è capito che il cammino non può prevedere un superamento delle fasi precedenti, né tanto meno un progresso inarrestabile. Si è capito che la continuità rispetto al passato è più vitale e importante della sua negazione: il passato è comunque presente, in modo più o meno esplicito, in ogni forma di espressione contemporanea. E d'altra parte ogni

---

<sup>6</sup> Un fenomeno recentissimo che mi preme qui ricordare è la formazione nel 1989, dopo un convegno a Lecce in cui si sono presentati le "Tesi", del Gruppo 93, che si sta organizzando verso proposte di critica della poesia neo-romantica espressa dai poeti, e da poeti della stessa generazione e tendenze, apparsi ne *La parola innamorata*. Alcuni poeti di questo gruppo si trovano antologizzati da Cavallo e Lunetta nell'opera citata.

poeta non può che nascere sulle basi di una tradizione. Un merito di questo libro è anche quello di farlo capire in concreto, di far capire come non esista una differenza di natura tra la poesia studiata a scuola e quella che oggi si va facendo. E come, al tempo stesso, non sia possibile entrare nella poesia d'oggi, nei suoi meccanismi, senza un'esperienza fatta in proprio della poesia della tradizione, che è un patrimonio enorme che corre lungo i secoli, e arriva a noi sempre diverso eppure intatto. Ma, per fare questo, occorre provvedersi di una particolare dimestichezza con i materiali e, appunto, i meccanismi costitutivi elementari della poesia.

(vi-vii)

C'è quindi un preciso movimento verso il recupero delle forme tradizionali di scrittura poetica al di là della rottura, postulata come necessaria dall'ideologia romantica, del legame con la tradizione. Questo recupero ha significato anche una maggiore disponibilità da parte del poeta di comunicare meglio con il lettore: non è semplicemente una forma di esibizionismo saper mettere insieme degli endecasillabi che vanno a costituire un sonetto. Da un altro punto di vista, il ritorno alle forme metriche tradizionali ha un significato preciso: credo che sia il riflesso, ma non so quanto cosciente, di una sorta di difesa/attacco contro la omologazione della nostra società di tutte le arti, contro l'esteticizzazione diffusa, contro la faciloneria di indicare con poesia tanti prodotti verbali e non-verbali. Insomma contro l'usurpazione e diffusione di poeticità, il ritorno invece alle forme classiche ricomponi i confini di ciò che è poesia e ciò che non è. È un modo di rifare i connotati a qualcosa che l'ideologia moderna, fino alle punte estreme dell'avanguardia, ha totalmente sfiorato.

Ma questa tendenza a recuperare le forme tradizionali pone un problema: scrivere poesia significa quindi esclusivamente utilizzare delle regole metriche fisse? E i testi che non presentano tratti metrici non sono poesia? Se fosse questo il caso ci troveremmo veramente in una situazione di terrorismo culturale o di pieno riflusso aristocratico. Infatti nell'epoca moderna si è fatta strada l'idea che le forme classiche escludono tanti dalla pratica e anche dalla lettura di poesia. Tuttavia la parola poetica vive in questa nostra epoca una estrema solitudine, e l'unico e solo momento in cui il lettore medio viene esposto ad essa è tra i banchi di scuola dove regna prevalentemente la poesia classica. Tornare quindi alle forme tradizionali ha lo scopo di riavvicinare il lettore medio, fermo all'età della scuola, proprio con quelle forme a cui è stato abituato. Inoltre dalla parte del poeta produttore l'uso di forme metriche comporta anche un restringimento dell'uso di materiale lessicale e quindi una concentrazione sui valori semantici della parola. Metrica significa innanzitutto iterazione di certe strutture e ritorno di certi valori fonici che si riflettono anche su un accrescimento di significato, come tanta semiotica letteraria ci ha fatto capire. Le strutture metriche quindi invece di allontanare il lettore dalla poesia come si pensava in epoca moderna,



riavvicinano il testo al lettore, naturalmente al lettore istruito.<sup>7</sup> L'autore infine deve dare "senso" a strutture che gli vengono dal di fuori, e deve costringere il proprio dettato ad essere ancora comunicativo nella ripetizione.

2. Durante tutto l'arco del Novecento il problema del ritorno alle forme tradizionali non si era mai posto così acutamente come sembra stia accadendo in questi ultimi anni. Si può anzi affermare che il Novecento è l'unico secolo in cui non esista un fenomeno di classicismo o neo-classicismo che dir si voglia. Un primo attacco contro i sistemi metrici era stato sferrato dall'avanguardia storica la quale comunque più che puntare alle forme mirava ad eliminare il ricorso ad un simbolismo romantico. L'attacco di Marinetti ("Dopo il verso libero, ecco finalmente le parole in libertà!") era concentrato più sulla linearità del dettato poetico che sulla struttura metrica la quale era già stata smantellata dai diversi tentativi dei grandi poeti di fine Ottocento. Il dato di fatto è che non esistono più, diciamo dopo il Pascoli, forme tradizionali usabili. Tuttavia non sono state completamente rimosse ma hanno subito una trasformazione così radicale che anche quando vengono utilizzate non sono più immediatamente riconoscibili. Questa credo sia la tendenza novecentesca: adoperare le forme tradizionali senza però farle affiorare in superficie o addirittura nominarle. Spesso si sono usati i termini tradizionali di sonetto, ballata, ecc. come titolo o sottotitolo di qualche poesia che in realtà non presenta per nulla i tratti canonici di tali forme. Per richiamare alla mente alcuni fenomeni si pensi ad esempio in maniera micrologica all'uso dell'endecasillabo in Ungaretti e Montale. O si pensi all'uso in Saba del sonetto, quasi irriconoscibile.<sup>8</sup> O ancora ai *Sonetti dell'anniversario* di Caproni dei primi anni '40, in cui il testo è continuo senza separazione delle quartine e delle terzine.

Proprio questa forma tipicamente ancorata alla tradizione italiana ha avuto nell'arco del Novecento una fortuna costante.<sup>9</sup> Negli ultimi decenni poi abbiamo assistito ad un ri-uso fortunato di questa forma, sia accettata nelle sue strutture

---

<sup>7</sup> Mi preme qui ricordare come negli ultimi anni il dibattito sulla pratica e l'insegnamento della poesia, e in generale della letteratura, a scuola sia stato forse il fenomeno più interessante e appassionante che ha visto dibattere tanti critici ora che la teoria letteraria è sempre più dormiente. Per quanto riguarda la poesia si tenga presente il fatto che il giovane studente si affaccia al mondo della letteratura proprio facendo una scorpacciata di poesia in forma tradizionale. Lo studente impara a riconoscere immediatamente le forme della poesia almeno le più semplici. I settori più avanzati nell'ambito della pedagogia hanno allora accentuato questo aspetto della tecnologia poetica, della riconoscibilità ed anche dell'uso delle forme tradizionali. Basti qui ricordare l'enorme successo di un libricino delizioso quale *Calicanto* di Zamponi e Piumini e l'utilissimo e aggiornato manuale di Bertocchi e Lugarini, *Guida alla poesia*.

<sup>8</sup> A proposito dei sonetti di *Autobiografia* Montale aveva detto che siamo in presenza di una "riduzione all'assurdo del sonetto tradizionale". Si veda l'introduzione a Saba nell'antologia del Mengaldo già citata.

<sup>9</sup> Si veda il saggio di Marazzini, *Revisione ed eversione metrica*.

canoniche, sia sconvolta. Zanzotto ad esempio introduce una collana di sonetti al centro del suo *Galateo in bosco*, collana intitolata "Ipersonetto" perché composta da 14 sonetti, che dovrebbero ciascuno corrispondere ad un verso del sonetto tradizionale, più una "Premessa" ed una "Postilla".<sup>10</sup> In questa collana il poeta non solo avvicina la forma della tradizione, ma anche gli autori della tradizione, in particolare i maggiori "sonettisti" da Petrarca ai Petrarchisti, in una sfida che va, come ha sottolineato molto bene il Welle, da un dovuto omaggio ad una parodia. Zanzotto utilizza comunque la forma sonetto nella sua canonicità per veicolare i suoi consueti messaggi di rottura e di sperimentazione sul linguaggio. Ancora più radicale appropriazione della forma tradizionale troviamo in Balestrini di *Ipocalisse*, una raccolta di "49 sonetti" (così il sottotitolo) pubblicata da Scheiwiller nel 1986. In questo volumetto la tradizione viene completamente negata, e il poeta tenta di riformulare la struttura stessa della forma canonica. Si veda ad esempio la poesia 14, nella sua forma similissima a tutte le altre:

questo è tutto  
per ora  
in questo momento  
è come se  
fossimo già  
invece siamo  
appena  
e ciò che è  
più strano è  
che uno non se  
lo immagina bene  
dove potrebbe  
essere arrivata  
la lunga traversata

(27)

Quello che in questa poesia resta della forma tradizionale è il numero dei versi (14), mentre tutti gli altri elementi vengono cancellati. Manca per ogni verso il secondo emistichio e la rima, e il lettore è tentato a ricomporre la forma tradizionale: un tentativo naturalmente destinato al fallimento. Chiamando queste composizioni sonetti, Balestrini vuole mettere in crisi lo statuto stesso delle forme canonizzate richiamando l'attenzione sull'impossibilità di ri-usare queste forme o sulla necessità di ripensarle.

Su questa stessa linea si pone anche Pier Carlo Ponzini nella sua recentissima raccolta *Trenta sonetti*. Qui già la forma è esibita fin dal titolo ed ad

<sup>10</sup> Rimando per una fine analisi a Welle, *The Poetry of Andrea Zanzotto*, in modo particolare al capitolo IV (*The Poetry of Tradition and Experimentation: Zanzotto's Petrarchism as Parodic Homage*).



apertura di libro l'attesa del lettore è puntata verso l'apparizione della forma canonica. Ma anche qui l'unico tratto metrico pertinente rispetto al sonetto resta la presenza numerica di quattordici versi. Fra l'altro la composizione tipografica confonde anche questo semplice dato che si tratta di poesie di quattordici versi, essendo questi versi estremamente lunghi e quindi riportati a capo con il segno / e sarebbe stato meglio forse comporre orizzontalmente la pagina. Trascrivo, mantenendo i segni grafici, i primi tre versi del sonetto 29 (pag. 56):

Sì, non ci penso più — mi cerco un altro — / non perché  
 [creda / che tu non tornerai, / non per vendetta,  
 farti ingelosire / (farti morire come tu mi uccidi), essere  
 [libero, decidermi, tradire (ancorché certo  
 tradire non è male — è bene, / se tu sei traditore),  
 [imbastardire, che pure è virtù cara

(56)

In Ponzini più che la tradizione italiana classica, si affaccia la tradizione del verso lungo alla Blake, tra l'altro segnalato dalla quarta di copertina, e di autori *novissimi* come Pagliarani e Sanguineti.

Ma più che moltiplicare gli esempi di ritorno delle forme tradizionali, bisogna qui ripensare che cosa significa questa necessità di "rifare il verso". Caratterizza la nuova poesia la coscienza che non si può essere sempre sulla linea della devianza dalla lingua, che non sempre la poesia costituisce semplicemente uno scarto dalle norme.<sup>11</sup> Ritorno alle forme tradizionali significa innanzi tutto che bisogna pensare al fare poesia in termini di imitazione di un modello già dato e quindi di *classicismo*.<sup>12</sup> Ma da questo luogo della memoria letteraria non

---

<sup>11</sup> Alcune riflessioni di Merola sembrano qui opportune: "salutiamo con maggior soddisfazione proprio questa pacifica rivolta della poesia contro la dittatura del progresso linguistico, contro l'obbligo di applicarsi soltanto alla ricerca del nuovo e contro la possibilità di misurare i progressi compiuti in termini puramente linguistici, di una descrittiva linguistica che non nega a nessuno una sua identità ma incoraggia chiunque a una scelta astrattistica come a quella capace di meglio evidenziare la cosiddetta autonomia del significante. I nodi del Novecento letterario sono venuti al pettine, da quando i lettori, e con loro i critici che li considerano interlocutori da non trascurare e anzi parti in causa di primo piano, non subiscono più passivamente il ricatto terroristico della tradizione del nuovo, per cui l'illegibilità di oggi discende dall'illegibilità di ieri, a sua volta autorizzata da quella 'storica' delle origini del Moderno e delle nebbie che le circondano" (*Il poeta e la poesia* 22-23). Il volume raccoglie gli atti di un importante convegno tenutosi all'università "La Sapienza" di Roma l'8-10 Febbraio del 1982. A questo convegno erano presenti i maggiori poeti italiani della generazione di Caproni, Bertolucci, ecc., dei *Novissimi* e delle nuove generazioni. Riguardo ai problemi che sto affrontando in questo saggio (morte della neo-avanguardia, nuova comunicazione, ecc.) si vedano in particolar modo gli interventi di Sanguineti e altri nelle pp. 161-69.

<sup>12</sup> Su queste problematiche alcuni poeti nuovi e diversi critici hanno riflettuto nei saggi raccolti da Copioli in *Tradizioni della poesia italiana contemporanea*.

provengono altro che frammenti, come ha sottolineato un grande studioso di questo fenomeno in area cinquecentesca, Amedeo Quondam:

Del suo aureo *corpus* non restano — oggi — che frammentarie, irricognoscibili, *membra disjecta*. Da sistema iperconnotante, la tradizione è diventata — fin anche nell'uso comune: stereotipo, una delle dominanti *doxai* — semplice, automatico, compiuto, irrecuperabile disvalore.

(67)

Nella nostra breve e limitata campionatura, abbiamo visto come alcuni autori del Novecento recuperino la forma sonetto appartenente al codice classicismo per adattarla a esigenze proprie. Ma questa forma è stata tanto svuotata dei suoi caratteri specifici (una poesia di quattordici versi non basta per definire un sonetto) che difficilmente possiamo dire di trovarci ancora all'interno del codice classicismo. Anche nei casi in cui la forma viene recuperata nella sua interezza, come ad esempio ancora in Caproni o Saba, il codice classicistico viene stravolto in vari modi: adottando ad esempio una sintassi spezzata, ignorando il limite dell'endecasillabo e servendosi quindi di *enjambement*, ecc. Bisogna infatti distinguere nettamente tra scelta poetica di usare forme metriche della tradizione, come espediente ad esempio di distanziamento dal codice linguistico ordinario, e scelta poetica di ri-uso della parola classica con tutta la sua sintassi e retorica. Quondam, caratterizzando meglio il rapporto della scrittura classicistica con il suo modello, afferma:

Questa lingua *senza* epoche è un monumento fatto di parole-pietre, resistenti all'usura e ai secoli proprio perché remote dall'uso quotidiano: uno dei primi vocabolari cinquecenteschi, un organico repertorio delle voci di Petrarca e Boccaccio, si intitola esattamente *Fabrica del mondo*. Lessico pietrificato, forme marmorizzate, in una dimensione costruttiva di perdita della temporalità: è questa la peculiare caratteristica, tutta italiana, della lingua letteraria, la modalità esclusiva del rapporto fra la Tradizione e la Lirica. I percorsi possibili all'interno di questa *fabrica del mondo* sono necessariamente iscritti dentro una griglia sempre citazionale: ogni atto di scrittura si formula come atto combinatorio. La scrittura del classicismo è istituzionalmente di seconda mano. Ed è ancor questo un elemento proprio dell'orgoglio d'ogni tradizione: la reciprocità che nel suo sistema culturale si evidenzia tra ripetere e inventare.

(77)

Rispetto quindi ai tentativi di alcuni poeti del Novecento di servirsi delle forme tradizionali, immettendo in esse materia e sintassi contemporanea, le proposte recenti di recupero archeologico di queste "parole pietre" rappresentano una riproblematizzazione del rapporto con la tradizione.

3. Nel 1982 appare una raccolta di poesie intitolata *Medicamenta* di una giovane poetessa che attrae subito l'attenzione di diversi critici. Perché rispetto alla



poesia che si va facendo di continua rottura dei piani sintattico e semantico, questa poesia si presenta ordinata in schemi metrici facilmente riconoscibili e con un linguaggio che mescola le "parole pietre" della nostra tradizione lirica con una tematica estremamente contemporanea. Patrizia Valduga si presenta come fautrice in prima linea di una poetica di recupero delle forme tradizionali, a suggerire che la pratica moderna della lingua spezzata non resiste più ai tempi in cui viviamo. Che solo l'inautenticità di quelle forme è ancora capace di trasmettere l'autenticità di un'esperienza personale.<sup>13</sup>

La sua prima raccolta si compone di tre sezioni ("Notti dei sensi", "Notti incolori", "Notti mancate") in cui si esperiscono varie forme metriche: il sonetto, la sonettessa, l'ottava (tutta la seconda sezione), brevi frammenti. Nella seconda edizione di questa fortunata raccolta si aggiungono altri sonetti e due sestine. Le forme tradizionali vengono adoperate dalla poetessa seguendo fedelmente le regole metriche. I sonetti ad esempio presentano nelle quartine la rigida struttura ABAB/ABAB ed ABBA/ABBA con sole due eccezioni (ABBA/BAAB, pag. 8, non rara nella tradizione lirica italiana) e ABCD/CDAB (21). Le terzine invece sono le più varie secondo appunto il canone che dava più libertà al poeta in questa parte di chiusura della poesia. La stessa fedeltà al metro tradizionale si riscontra nelle due sonettesse (17; 58) con ripetizione nella coda, composta da un settenario e due endecasillabi, delle rime dell'ultima terzina. Perfette sono le sestine coll'uso canonico del ritorno delle parole-rima secondo una struttura a retrogradazione a croce, più la chiusa di tre versi in cui riappaiono le sei parole-rima. Lo stesso dicasi delle otto ottave nella variante toscana con sei endecasillabi a rime alternate e due finali a rime bacciate che costituiscono la seconda parte del volume. Si veda questo esempio:

O datemi qualcuno che mi ascolti,  
ché di parole straripo . . . qualcuno  
che mi prenda per mano e dei sepolti  
dei fatti polvere e niente al raduno  
mi porti . . . di occhi ho paura . . . di volti . . .  
Non mi restava ormai niente e nessuno,  
e come sanguinando intorno intorno  
pesantemente in me cadeva il giorno.

(36)

Se si escludono quindi alcuni frammenti che fanno da cerniera tra le varie poesie,

<sup>13</sup> I volumi della Valduga che sto per discutere sono: *Medicamenta*; *La tentazione*; *Medicamenta ed altri medicamenta* (1989; cito sempre da questa seconda edizione); *Donna di dolori*. Voglio specificare che le analisi che seguiranno non vogliono essere un giudizio critico sulla poetessa, che si rimanda ad altra sede. Le opere della Valduga saranno quindi considerate, più che nel loro essere "monumento", nel loro aspetto di "documento" di alcune tendenze contemporanee.

ma frammenti canonicamente in forma di settenari e endecasillabi, tutta la raccolta segue con rigore le forme più praticate della tradizione lirica italiana. La Valduga si cimenta anche in alcuni pezzi di maestria metrica come il sonetto monorimatico (pp. 14 — con tante rime interne —, 78, 81) e un sonetto (pag. 73) rimato normalmente ma con tutte le parole in rima che presentano identica assonanza: stipi, cibi, costipi, libi; principi, prelibi, straripi, allibi; annidi, riti, sfidi; deicidi, inferiti, confidi. Rispetto quindi ai cauti avvicinamenti dei poeti del Novecento alle forme tradizionali, colla Valduga ci troviamo in un altro ambito: si tratta di una accettazione completa del canone metrico, un volere cancellare l'esperienza metrica moderna riallacciandosi al classicismo italiano. Si potrebbe quindi definire la ricerca della poetessa come l'unico vero tentativo di classicismo che abbiamo avuto in questo secolo, se per classicismo intendiamo imitazione di un modello sia per quanto riguarda le forme, sia per quanto riguarda i contenuti.

Ancora più pertinente si fa questa affermazione se dal livello metrico passiamo infatti a considerare le scelte stilistiche e lessicali. Nel leggere queste poesie si ha la sensazione di precipitare indietro di alcuni secoli e precisamente e decisamente nell'ambito del Petrarchismo cinquecentesco, che condividendo le parole di Quondam, costituisce già di per sé una scrittura di seconda mano. Qualche estratto può bastare:

Qual mai sarà l'anno, il mese, qual giorno  
(9)

amor non muta e muta mi trascino  
(11)

Dei superni desiri ecco la squilla  
(19)

di mie doglie, lagnanze e lai  
(23)

Amor m'impiega ma mi sto armando  
(42)

..... O notte,  
che su di me t'inarchi e mi tormenti  
(49)

Risaltano da queste schegge l'uso del parallelismo caro alla scrittura petrarchesca, citazioni facili dal *corpus* del *Canzoniere*, tonalità tipiche della poesia del Cinquecento. Soprattutto viene da pensare alla poesia malinconica di Gaspara Stampa (il suo costante rivolgersi all'amato sfuggente, l'irruenza nella sua poesia di un io sofferente e confuso) e di Michelangelo (la sua poesia notturna).



Citiamo un sonetto monorimato, l'ultimo della raccolta, che mette in evidenza queste ascendenze (si veda ad esempio la ripresa da Michelangelo di "O ombra del morire"):<sup>14</sup>

Signore caro, tu vedi il mio stato,  
vedi che ho l'avvenire nel passato,  
e questo rotto scoppiato e crepato.  
Vita non sono mia, ma del peccato.

O notte senza oggetti, dal tuo lato,  
dove non corre tempo, io ho cercato  
una gioia lontana dal mercato  
del giorno che m'imbara, disensato.

O ombra del morire, se in agguato  
alla memoria chiami il tempo andato,  
lo chiami come un sogno già sognato,

su un amore che zoppo è sempre andato,  
né medica la morte, se è malato,  
se vive come un morto sotterrato.<sup>15</sup>

(81)

Ma ci sono punte nella Valduga di invenzione lessicale molto vicina a quella dei marinisti: dissorte (contrario di consorte, pag. 11), ingrifa e disgroppa (pag. 17), invanisce (pag. 18), dilomba (pag. 70), ecc. Mi sembra comunque completamente erroneo collocare la poesia della Valduga nell'area d'influsso barocco, come alcuni critici si sono precipitati a fare. Non è presente in questa poesia l'attenzione per oggetti concreti che caratterizza tanta poesia barocca, la quale era fra l'altro aliena dal mettere in campo la propria esperienza autobiografica come è il caso della Valduga. È vero che molti giochi acrobatici colle parole fanno parte del codice barocco, ma questi non sono, come si è ritenuto per tanto tempo erroneamente, esclusiva di quella poesia. In tutta la tradizione lirica italiana si ritrovano poeti e poesie in cui sono accentuati questi giochi con le parole: il fenomeno del manierismo, se così vogliamo definirlo, non è un fenomeno

<sup>14</sup> Ha accennato a Michelangelo ed a Veronica Franco il Baldacci, profondo conoscitore del petrarchismo, nella sua introduzione, ma si dovrebbe condurre una ricerca più minuziosa sulle fonti che la Valduga ha nascosto con tanta bravura. Credo tuttavia che la Valduga abbia fatto suo il codice petrarchesco e non si applichi semplicemente ad un gioco di citazioni culte ed occulte.

<sup>15</sup> È da sottolineare qui che oltre alla sua condizione esistenziale, la poetessa richiama l'attenzione al suo vivere questa condizione scritturale come inattualità: "l'avvenire nel passato", "un sogno già sognato". Bisogna aggiungere che i brevi frammenti che si inframmettono alle poesie richiamano alla memoria la densità di alcuni frammenti michelangioleschi.

esclusivo, né tantomeno caratterizzante, di quel periodo che chiamiamo barocco.<sup>16</sup> La Valduga s'inserisce all'interno del codice classico-petrarchista, non in quello barocco. Si veda ad esempio come in una delle poesie più artificiose il riferimento è alla poesia burchiellesca, che ebbe tanto successo editoriale nel '500, con un finale invece tutto della poetessa:

Frissi d'amor con arte, d'amor scrissi  
senz'arte . . . rifritture di riflussi  
riscrissi . . . fuor d'ellissi: pissi pissi.  
In rime parossitone mi strussi.

Scema, così, al naturale, abissi  
non son dai, né riflessi colsi o influssi,  
e sulla rena disfecì o costrussi.

Risi, mi afflissi, mi rosi . . . Fui sussi,  
testa di turco e testa anche di cazzo,  
lessi assai e nulla trassi . . . Ti sconfissi

o mio cuore, discussi dei tuoi flussi  
e sconsuassi, li ressi in imbarazzo . . .  
Vissi o non vissi? Se vissi, malvissi.

(62)

Il decimo verso di questo sonetto ("testa di turco e testa di cazzo") ci porta a passare ad una sfera diversa che è quella dello scontro di questo codice classico con la tematica tutta contemporanea della poesia della Valduga. Innanzitutto al livello linguistico spesso appaiono all'interno del dettato tutto classicistico dei corpi estranei a quel mondo. Ad esempio:

Quando sensuale sia la sera, quando  
ai sensi sale, in insidie che ho teso  
cadrai disteso per telecomando,  
mio bell'amore, d'un colpo, indifeso . . .

(42)

Ma più che queste aperture verso il mondo contemporaneo, questo mescolamento di alto e basso, di aulico e quotidiano, stratagemma non alieno alla poesia del Novecento, colpisce nella poesia della Valduga lo stravolgimento del codice erotico che è il cuore del petrarchismo. L'eros entra in questa poesia senza passare attraverso nessuna censura. I limiti posti dal Petrarca nella nominazione

<sup>16</sup> Si veda, ma con cautela, il classico Hocke, *Il manierismo della letteratura*, che fra l'altro accenna al poeta italiano, ancora vivente ma poco studiato, Edoardo Cacciatore.



di parti erogene, e mantenute con piccole variazioni dai petrarchisti, ma scavalcate con tracotanza da antipetrarchisti come il Franco, sono qui ignorati. Si amplia quindi notevolmente il codice erotico, non con una semplice mossa iconoclasta e d'opposizione, ma con la naturalezza per cui bisogna nominare tutte le sfaccettature del rapporto amoroso, dallo spirituale al corporale. La provocazione e lo scandalo, se vogliamo così considerarlo, sta nell'aver fatto scontrare l'eros petrarchesco con l'eros del mondo contemporaneo senza che l'uno sia in opposizione all'altro. Ancora per negare il codice moderno rappresentato dall'eros romantico, del tutto assente nelle poesie della Valduga. Due codici uniti insieme, con qualche stridore inevitabile, proprio per sconfiggere quel codice erotico che ha dominato e domina nel mondo moderno. Si ha in poche parole non contrasto ma giustapposizione: uno accanto all'altro. Non che l'un codice serva per smascherare o parodiare l'altro, ma entrambi sostengono l'intero dettato della Valduga.

Nelle due raccolte seguenti la Valduga abbandona le forme che abbiamo visto fino ad ora e sperimenta altre forme sempre tenendo comunque presente la tradizione petrarchesca. Ne *La tentazione* la poetessa prova a misurarsi con la terzina dantesca. Si tratta di un poemetto di dieci canti tutti di trentatré terzine a rima incatenata, più un verso di chiusura che rima con il penultimo verso della terzina precedente: come i canti di Dante. Il numero stesso di canti e terzine vuole suggerire in scala diversa un riferimento alla struttura della *Comedia*. La presenza di Dante s'era già fatta sentire comunque in qualche passaggio nella prima raccolta. Ad esempio:

Gravezza che al leggiadro cuore ratta  
s'apprende e con molestie si dilata

(58)

Qui mi sovvien l'usare un poco d'arte

(72)

ma come si vede si tratta solo di minime reminiscenze. E a parte la struttura e qualche riferimento al mondo degli inferi, qui divenuto mondo d'incubi, non si trovano riferimenti evidenti al poema di Dante ne *La tentazione*. Proprio all'inizio del poemetto anzi siamo in presenza di un contesto molto simile a quello del Petrarca nei sonetti d'apertura del *Canzoniere*:

In questa maledetta notte oscura  
con una tentazione fui assalita  
che ancora in cuore la vergogna dura.

Io così pudica, così compita,  
vedevo un uomo a me venire piano  
e avvolgermi quasi avido la vita:

un altro ne veniva e con la mano  
oh delicatamente lui mi apriva,  
e un altro e un altro ch'era vano

a guerra apparecchiarmi d'armi priva,  
già incatenata, e senza una catena,  
nel tempo che la vita non par viva.

(13)

Si ritrovano in questo poemetto alcuni motivi stilistici che abbiamo già riscontrato nella precedente raccolta, ma qui, dato l'uso della terzina, il dettato si allarga a una più distesa articolazione, fino ad assumere un andamento quasi narrativo. Spesso il discorso si muta in forma di dialogo in cui si contrastano la voce desolata della poetessa con quella del rincuorante amato. Il discorso erotico così effervescente nella raccolta precedente si ritrae qui a minimi termini, mentre risalta ad ogni passo il tragico senso della vita. Circola un'aria notturna e tetra, un continuo accarezzamento alla morte, un'aria insomma tipica — e questa volta sembra più appropriato affermarlo — di certa prosa e poesia barocca. Tuttavia mi preme ancora far notare come sia difficile trovare nella poesia barocca poemi in terza rima. Abbiamo invece un esempio di poesie in questa forma nelle *Terze rime* di Veronica Franco, mentre una consonanza della poesia della Valduga si può ritrovare ad esempio in questa chiusa del sonetto "Io penso talor meco quanto amaro" della Gaspara Stampa:

dove, s'io fossi morta e posta in terra,  
si porria fin ad un tratto al dolore,  
ch'è vita morte che più morti atterra.

E si veda questa terzina della Valduga:

mandami un sogno in cui mi fai l'amore,  
o una morte che sia soltanto mia,  
non quella grama che quaggiù si muore.

(56)

Questa tragicità della condizione umana, ed è più preciso dire della condizione della donna, è ancora tema centrale dell'ultima fatica della poetessa. Che è presentata come un monologo di una donna "morta sotterrata allo stato colloquiativo". *Donna di dolori*, pubblicato da Mondadori quest'anno, presenta una forma ancora più semplice. È divisa in quindici composizioni di varia misura ma con l'uso costante di endecasillabi a rima baciata, un metro presente nella tradizione lirica italiana con una certa costanza almeno fino al Pascoli (invocato come mentore, insieme al Rebora, dalla poetessa). Ancora una volta il richiamo



delle parole-pietre della tradizione si fa sentire ma sempre più elusivo e meno convincente:

Passa la nave mia con vele nere  
(20)

oh luce dei miei occhi che trabocchi  
(20)

Ahi serva Italia in mano ai socialisti,  
a quel gobbo \*\*\*\*\* e menagramo  
(39)

e nella penultima poesia ("Migrazioni di vermi . . . verso est . . .") si può riscontrare un ricordo molto flebile di una catena di sonetti del Lubrano dedicati ai vermi.<sup>17</sup> Ancora predomina un'abile vena manieristica:

O vita vitale per cui vivo,  
per cui vivendo muoio e vivo a morte,  
pestami ancora, pestami più forte,  
sono quella che spasima d'amore!  
(34)

Tuttavia stiamo assistendo nel percorso poetico della Valduga ad un lento e continuo sganciamento dalle prime prove in cui si applicava non solo una struttura metrica precisa e chiusa ma anche una tonalità facilmente riconoscibile come quella del petrarchismo cinquecentesco. Non è da dire comunque che qualcosa è venuto a mancare, anzi nelle ultime prove troviamo ancora una voce molto interessante e originale che, evitando certe petrosità dei *Medicamenta*, acquista sempre più un posto sicuro nel parnaso italiano novecentesco. Ma di questo alla prossima occasione.

4. Mi sono soffermato a lungo sulla poesia della Valduga perché essa rappresenta con le sue prove la punta più visibile del ritorno alle forme metriche tradizionali. Abbiamo visto come ciò sia avvenuto: non solo attraverso l'uso delle forme, ma anche con la riappropriazione della tradizione, come era accaduto già con il petrarchismo che divenne fenomeno di massa. Abbiamo visto anche come questo neo-classicismo si distingue dai tanti ritorni alle forme canoniche del passato per il fatto che richiama non semplicemente l'apparato metrico, ma si

<sup>17</sup> Mi riferisco a "Moralità tratte dalla considerazione del verme setajuolo" che si trovano nell'edizione moderna delle *Scintille poetiche* a cura di Pieri e che erano state proposte anche dalla rivista *Poesia Uno* edita nel 1980 dal Guanda a Milano e vicina agli ambienti in cui si è formata la Valduga.

spinge a riportare in vita anche un codice lessicale e retorico ben preciso. E non si tratta solamente di raccogliere le pietre del passato, esaminarle, buttarne la maggior parte e conservarne alla luce di faretto alcuni frammenti preziosi. Questa sarebbe tecnica da museo archeologico, mentre qui siamo alla presenza di una giustapposizione di due codici. Ci sono momenti citazionali evidenti, e tanti altri se ne sarebbero potuti mettere alla luce. Ma ciò che si cita è l'intero codice classico, che si è assimilato intimamente e a cui si riconosce la potenzialità di esprimere ancora una condizione contemporanea. È lo stesso stratagemma che insomma troviamo alla base del movimento architettonico denominato post-moderno e che confusamente è stato assunto come tratto culturale caratteristico dell'epoca che stiamo vivendo.

Tuttavia applicare questa formula alle tendenze della poesia italiana attuale è molto fuorviante. Se nella Valduga abbiamo visto degli aspetti che potrebbero far pensare a questa tendenza almeno nella sua prima raccolta, difficile mi sembra trovare altri autori che possano essere assimilati sotto questa etichetta. Come ho detto in apertura la poesia attuale vive di più voci difficilmente omologabili. Né si può affermare che esista una giovane generazione che possa stare dietro all'esperienza della Valduga, esperienza ancora in fieri anche se solida e fra l'altro tendente a diversificarsi essa stessa. Resta comunque il fatto che assistiamo sempre più ad un'attenzione viva e partecipante verso le forme della tradizione. Che non è più un tabù ritornare alle forme metriche classiche e al codice poetico del classicismo. Possiamo allora preconizzare quest'ultimo decennio del secolo come l'apparizione di un neo-classicismo che è mancato durante i decenni passati? Ma anche su questo sarei molto scettico.

Un dato di fatto concreto che mi sembra invece possa caratterizzare la tendenza della poesia contemporanea è la necessità di comunicazione, di ricerca di nuovi modi di apertura verso il pubblico. Questo si riscontra in tanti fenomeni, ultimo non essendo il ritorno alle forme metriche e ai codici poetici canonici. E questo sia perché il contatto che il pubblico ha avuto con la poesia è stato attraverso i classici tra i banchi di scuola, sia anche perché oramai del codice romantico e moderno si è appropriata l'industria delle canzonette, svuotandolo di significato. D'altronde l'attacco portato a questo codice dalle avanguardie è stato fenomeno elitario e le nuove generazioni di poeti sentono più urgenza di fare avvicinare alla poesia nuovi lettori.

*The University of Chicago*



## Opere citate

- Balestrini Nanni, *Le ballate della signorina Richmond*, Roma, Cooperativa scrittori, 1977.
- \_\_\_\_\_, *Ballate distese*, Torino, Geiger, 1975.
- \_\_\_\_\_, *Il ritorno della signorina Richmond*, Oderzo (Treviso), Il bello giallo, 1987.
- \_\_\_\_\_, *La signorina Richmond va in esilio*, Milano, Corpo 10, 1987.
- \_\_\_\_\_, *Ipcalisse. 49 sonetti. Provenza 1980-1983*, Milano, Scheiwiller, 1986.
- Bertocchi Daniela e Edoardo Lugarini, *Guida alla poesia*, Roma, Editori Riuniti, 1986.
- Cavallo Franco e Mario Lunetta (a c. di), *Poesia italiana della contraddizione*, Roma, Newton Compton, 1989.
- Copioli Rosita, a c. di, *Tradizioni della poesia italiana contemporanea*, Roma, L'Altro Versante, 1988.
- Fortunato Mario, *I giovani poeti. Forza rima*, "L'espresso", 21 giugno 1987.
- Hocke G. R., *Il manierismo della letteratura*, Milano, Il Saggiatore, 1965.
- Kemeny Tomaso e Cesare Viviani (a c. di), *Il movimento della poesia italiana negli anni settanta*, Bari, Dedalo, 1979.
- Marazzini Claudio, *Revisione ed eversione metrica. Appunti sul sonetto nel Novecento*, in "Metrica". II, Milano, Ricciardi, 1981.
- Mengaldo Pier Vincenzo, *La poesia del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978.
- Merola Nicola, *Il poeta e la poesia*, Napoli, Liguori, 1986.
- Pieri Marzio e Giacomo Lubrano, a c. di, *Scintille poetiche*, Ravenna, Longo, 1982.
- Pontiggia Giancarlo e Enzo Di Mauro (a c. di), *La parola innamorata*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- Ponzini Pier Carlo, *Trenta sonetti*, Milano, Garzanti, 1991.
- Quondam Amedeo, *La lirica e la tradizione*, "Schifanoia" 1 [s.d.], 67-86.
- Ruffilli Paolo, *Piccola colazione*, Milano, Garzanti, 1987. Seconda ed., 1988.
- Santagostini Mario, *Manuale del poeta*, Milano, Mondadori, 1988.
- Valduga Patrizia, *Medicamenta*, Milano, Guanda, 1982.
- \_\_\_\_\_, *La tentazione*, intr. di Franco Cordelli, Milano, Crocetti, 1985.
- \_\_\_\_\_, *Medicamenta ed altri medicamenta*, con uno scritto di Luigi Baldacci, Torino, Einaudi, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Donna di dolori*, Milano, Mondadori, 1991.
- Welle John P., *The Poetry of Andrea Zanzotto. A Critical Study of Il galateo in bosco*, Roma, Bulzoni, 1987.
- Zamponi Ersilia e Roberto Piumini, *Calicanto*, Torino, Einaudi, 1988.

## Before, Beneath, and Around the Text: The Genesis and Construction of Some Postmodern Prose Fictions

---

The emphasis in much recent critical and theoretical writing about literature has been on the reader-text relationship.<sup>1</sup> The so-called "death of the author," the discreditation of authorial intentionality as a valid critical focus, and the increased emphasis on the "creativity" of the critic, whose writing is presumably equally as much a part of the great undifferentiated sea of creative *écriture* as that of the writer-writer, are all factors in our current academic environment that have worked to attenuate, if not virtually to block out, the attention formerly paid to the author-text rapport. This is not to suggest that there are no literary critics and/or theoreticians who study literature with some concern for the author's role in its genesis and construction. Rather, I am highlighting (perhaps hyperbolically) the trend today toward a dominant interest in the myriad uses and interpretations to which literary texts lend themselves, as contrasted to an investment in their origins and structures as experienced and understood by those who create them. The most obvious source of information about the latter is, of course, the author of any specific work who, in either written or oral form, can communicate to the reader who is interested in the creative process (in addition to the resultant text and/or its uses and interpretations) answers to questions such as: How did you come to write this book? What were your sources and models? Why did you choose the genre (or structure or point of view) that you did? How much say did you have in the physical appearance of the text, in its "presentification" as a book? In working on the fiction of contemporary writers, I have had occasion to ask authors themselves these and other questions, not in the mode of the formalized interview but in informal discussions that form part of my research into how and why current fiction comes to be.<sup>2</sup> From their answers and from the work of such critics and theorists as Umberto Eco, Cesare

---

<sup>1</sup> The bibliography on reader-response criticism is immense. Some standard studies include Eco's *Lector in fabula*, Iser, Tompkins, and Fish.

<sup>2</sup> Eco has observed that "there are few cases in which an interview can become really creative. This happens only when the interviewer spends several days with the person being interviewed, and when his knowledge is thorough. . ." (Viegnes 57). My understanding of Celati's and Malerba's fiction has been enriched by such lengthy and unstructured contact, while I had the opportunity of speaking with Manganelli only a few fairly brief times, the first of which was a taped conversation of several hours when he talked mostly about his love of Baroque literature and answered some specific questions about his works.



Segre, Maria Corti, Gérard Genette and, less directly, from the thoughts on creativity and composition of Poe, Calvino, Nabokov, Montale, and a host of other writer-critics, I have come to understand something of the genesis and construction of literary texts in a general sense. But it is the specific case to which this essay will be dedicated; more precisely, I shall discuss the work of three contemporary fiction writers — Gianni Celati, Luigi Malerba, and Giorgio Manganelli — with the goal of shedding some light on what I have called in my title the “before,” “beneath,” and “around” of their respective fictions. In more technical terms, I shall consider the *avantesto*, the *genotesto*, and the *paratesto* as described by these writers and/or as exemplified in their works. My emphasis will be primarily, although not exclusively, on the author-text connection, on those aspects of textual creation that authors can best clarify. However, I shall move to the reader-text end of the communicative chain “author-text-reader” when seeking to interpret the broader import and relevance of their commentaries (implicit or explicit as the case may be) and of their fictions themselves for the critical reader or theorist of postmodern narrative literature. A final prefatory *caveat*: I do not believe that “killing off” the author is a necessary or desirable critical strategy, nor do I think that intentionality is a dead horse that can only be futilely beaten. I hope that what follows will make clear my reasons why.

## I. *Avantesto*: Before the Text

When concerned with the genesis of a literary text, the critic finds of real interest the pretextual phase, which has been called by certain French and Italian critics the *avant-texte* or *avantesto*.<sup>3</sup> Genette suggests that the usefulness of the *avant-texte* resides in its function as “une visite, plus ou moins organisée, de la ‘fabrique’” (*Seuils* 368). This is the phase during which the writer conceives an idea (or several ideas) as to what he or she may wish to create before having set pen to paper (or hands to computer). This is a particularly elusive phase for readers and authors alike; as Cesare Segre writes: “I meccanismi mentali che sovrintendono alle connessioni di concetti e immagini, poi di parole e ritmi, sino alla realizzazione linguistica, e metrica, ci sfuggono in gran parte, come probabilmente sfuggono agli scrittori stessi, che qualche volta si sono sforzati di darcene notizia” (79). Segre therefore turns to the more concrete evidence of “avantestualità” provided by variants, editorial revisions, and the like. Since,

---

<sup>3</sup> See Segre's *Avviamento all'analisi del testo letterario* 79-85 and Corti's “Elogio del lettore” for useful bibliographic information as well as for their own contributions to the definition of the *avantesto*. See also Genette's *Seuils* 363-70 for an excellent discussion of the *avant-texte*, which he classifies as an “építexie privée,” the “építexie” in general being “tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité” (316).

however, these other versions of a "definitive" text are, of course, themselves texts, and since there is no strict diachronic or progressive relationship among written versions, the study of variants and revisions cannot really re-create the pre-textual process of literary genesis and elaboration in any sort of concrete way. What the consideration of variants and editorial revisions *can* do, according to Segre, is to help us to understand (if only partially) "il dinamismo presente nell'attività creativa" (79). The critic ends his discussion of the *avantesto* by asserting that the very concept itself cannot escape a "certa materialistica ingenuità," for the maturation of a specific work takes place in the context of the entire production of any given writer, so that "si dovrebbe insomma chiamare *avantesto* tutta l'opera d'un autore sino al momento dato; ma con scarso vantaggio terminologico" (85). We might add that, seen in this way, the author's entire life experience as well could be considered in some sense "avantextual"; again, however, we gain a "scarce terminological advantage" and end up only saying what has already been said so many times and perhaps never better than by Flaubert: "Madame Bovary, c'est moi."

Maria Corti's comments on the *avantesto* are less materialistically oriented than Segre's, yet she too seeks to endow this intangible phase of creativity with some identifiable contours. She writes: "Il rapporto autore-testo nasce all'interno di una fase che si può definire *avantestuale*, quando chi scriverà è, per dirla con Valéry, in *état d'attente*, stato di attesa" ("Elogio del lettore" 5). Her emphasis is on the perceptual aspect of this generative period, when "il soggetto o autore, mentre guarda quello che tanti altri hanno guardato, lo vede in una prospettiva, in una luce e in una serie di rapporti nuovi. Come si sa, è la diversa combinazione che genera il nuovo, perché mette in luce diversa gli elementi che di conseguenza comporranno il nuovo" (5). The visual metaphor at work here is immediately felt to be appropriate; we have all thought about or spoken of our work as resulting from "seeing things in a new light" or "looking at a problem from a new angle." Popularly, the classic cartoon rendering of a character with an idea is the balloon overhead containing a brightly lit light bulb, once again emphasizing the aptness of a phrase such as "luce nuova." Corti's mode of expression will be especially pertinent to the following discussion of the *avantesto* in Celati's recent fiction, for his own descriptions of how that fiction came to be are heavily conditioned not only by metaphors of new perceptual perspectives but, more importantly, by the generative role played in his writing by photographic (i.e., material as well as theoretical) perspective, by the direct viewing of landscapes, and by the problems of narratorial point of view.

More on this later, but for the moment I wish to return briefly to Corti's comments. As we have seen, she first emphasizes the importance, during the phase of the *avantesto*, of "seeing differently"; this perceptual shift (or heightened receptivity or new slant or whatever we care to call it) permits what Corti calls "il possibile" to be born within the already existing. In fact, it has been called "inspiration," "illumination," or "miracle": "non a caso gli antichi



portavano in causa ora Apollo, ora le Muse" (5). She adds that today's theorists call it "dinamismo orientato," although I do not find that *this* term gives us any "terminological advantage" either. In any case, the writer, in order indeed to be a writer, now passes from the new "possible" that has been glimpsed or sensed to the phase of construction in words, a phase marked by the necessity of limits, choices, and coherence. The resultant text may be a very successful reflection of the rich "inspirational" thoughts and feelings that preceded its creation, or it may not be; no matter what, however, the actual phase of the *avantesto* is substantially over once the composition of the text begins.

The difficulties inherent in theorizing about the *avantesto* may perhaps be overcome, at least in part, by concentrating on particular experience; by, that is, beginning with a specific case rather than from the global phenomenon of "avantestualità." Gianni Celati is a writer whose fiction has always been accompanied by extraordinarily thoughtful meditations on what his prose narrative is (or seeks to be) and how it arises out of his experience, tradition, and language itself. After a successful *début* in the early seventies, Celati enjoyed some serious critical attention that, for the most part, characterized him as a highly original creator of post-neoavantgarde fiction.<sup>4</sup> The "sgrammaticalità" of *Comiche* and of *Le avventure di Guizzardi* aligned him with the anti-aulic, macaronic tradition reaching back to Folengo and extending to Gadda, while his categorical rejection of the "romanzo ben fatto," his interest in linguistic materialism and corporeal humor (both tied to cinema), and his preference for "marginal" (as contrasted to historically "monumental") subjects and settings (tramps, insane people, adolescents, deracinated youths) showed his "sixties," counter-cultural leanings. Yet Celati did not continue to write out of these cultural and literary contexts; in fact, he fell silent after the publication in 1978 of the novel *Lunario del paradiso*, and did not publish any further fiction until 1985 when the collection of short stories *Narratori delle pianure* appeared. This Celati *redivivus* was so radically different from the writer of the seventies that critics naturally asked him to discuss the origins of his new art. Interviews, speculative reviews of *Narratori*, and other sources of information regarding the avantextual phase of Celati's short stories proliferated, and a fascinating — and quite specific — portrait of the "stato d'attesa" preceding the actual elaboration of the written fictions emerges. The marked difference, stylistically, structurally, and thematically, between the recent short stories and the earlier fiction makes asking the question where this new writing came from all the more apposite, and Celati's period of silent suspension further supports the appropriateness of investigating the mysterious "stato d'attesa" that prepared the different "vision"

---

<sup>4</sup> Calvino was one of Celati's first champions, introducing *Comiche* and stimulating critical interest in his work. Although not directly involved in the Gruppo '63 or other neoavantgarde groups, Celati published several important theoretical articles in *Il verri* and was taken up by the writers and "critici militanti" of the period. See my "Gianni Celati and Literary Minimalism" for a bibliography of writings by and on him.

of the possible characterizing his recent work.

While Celati's own direct comments are the best source of information about his avantextual experience, I would like to begin with a brief consideration of the relevance of some other factors, not overtly referred to by the author, that perhaps played a role during the inspirational phase that preceded his most recent writings. I do so not because I wish to usurp the author's place but because Celati's reticences are often as eloquent as his pronouncements (the latter more often than not offered under the duress of an interview or a public talk, both of which are antithetical to Celati's "weak" mode of being and doing. I use "weak" in the sense of "pensiero debole," of which more further on). First, there is the fact that Celati has worked for years on a translation of Herman Melville's short story "Bartleby the Scrivener," meditating on its philosophical and metaliterary resonances. The character Bartleby's identifying utterance — "I would prefer not to" (translated by Celati as "avrei preferenza di no") — signals throughout the tale his mystifying refusal to act, to the point ultimately of death. Celati's translation, with an introduction, selected letters by Melville, and a commented bibliography of studies of the story, appeared in 1991 with Feltrinelli. It is clear that Bartleby's silent and passive existence fascinates Celati (as it has myriads of writers and critics), and that there is even a sort of identification with "lo scrivano che rinuncia a scrivere e resta immobile a guardare un muro, imperturbabile e laconico, sordo a ogni ragionevole persuasione, inespugnabilmente mite" ("Introduzione" vii).

The writer drawn to silence is not a figure exclusively of our age, of course; but perhaps it is true that such a figure is particularly emblematic of the late twentieth century's millennial doubts regarding the efficacy of the word, and can be seen as yet another sign of the so-called "crisis of reason and faith" by which the postmodern world is characterized.<sup>5</sup> That Bartleby's story is, for Celati, very much a story for our times is made clear in many assertions in his "Introduction" to it. Perspectives on the story provided by postmetaphysical thought (most obviously articulated in Italy by the proponents of "pensiero debole") and by postrealist modes of writing (such as minimalism, metafiction, and revisionist history) are brought into play in Celati's reading: "Nessuna tragedia vera e propria, nessun fatto avventuroso, solo il fruscio del divenire entro gli stretti limiti del suo luogo d'apparizione. Del resto tutto in questo racconto parla di limiti, di spazi esigui, di atti minimi, di piccolezze. Tutto sembra nel segno d'un abbandono delle aspirazioni di grandezza, nel segno di un lutto per tutte le titaniche e deliranti ansie di espansione" (vii). This description could just as well stand as an *apologia pro arte sua* of Celati's own recent production, from the stories of *Narratori delle pianure* to those of *Quattro novelle sulle apparenze* to

<sup>5</sup> One of Celati's favorite writers is Beckett, whose literature of silence is emblematic of this trend. See Steiner's *Language and Silence* for some still pertinent considerations regarding the politics of silence. See Cannon for a good analysis of postmodern Italian writers whose work reflects the crisis of reason.



his writings directly related to the photography of Luigi Ghirri (Celati's commentaries to Ghirri's photographs in *Il profilo delle nuvole: Immagini di un paesaggio italiano* and his diaristic "racconti d'osservazione" in *Verso la foce*).<sup>6</sup> Similarly, Celati's professed admiration of Giorgio Agamben's recent study *La comunità che viene* is in harmony with his admiration for the "abandonment of aspirations to greatness" that he finds in "Bartleby." Agamben's book, itself an exiguous seventy-seven page meditation on the individual and the community of the future, proposes, as does much of the collective work of the "debolisti," a modest vision.<sup>7</sup> In the chapter entitled "Bartleby," Agamben furthers his argument concerning the Kantian concept of the *qualunque* (which subtends the philosopher's entire vision of the subject to come) with recourse to the character Bartleby, whose preference for silence, non-action, and finally death is seen by Agamben as an expression of the Aristotelian "potenza di non essere" that, unlike mere impotence, is what characterizes the "essere qualunque. . . che può non essere, può la propria impotenza" (25). Bartleby thus serves, for both Agamben and Celati, as an exemplary postmodern figure as well as an example of a certain "weak" mode of being and acting (by not being and acting in the much more common terms of assertion, aggression, or domination) appropriate to the postmodern, anti-projectual culture they perceive and support. If many postmodern writers express primarily epistemological problems in their work (we need only think of Eco and Malerba), Celati's recent interests put him squarely among those for whom ontological issues dominate. Bartleby is a figure who is ideally suited to meditations regarding the subject, being, silence, and death: all topics dear to the philosophical and literary "ontologists" of postmodern culture.

All of this may appear to be far afield of my professed topic — the avantext — but I am convinced that Celati's "stato d'attesa" was in great part filled with preoccupations as to how his future writing might reflect the silence of Bartleby and the related "fruscio del divenire," "lutto," and "abbandono delle aspirazioni di grandezza." Celati found another source of inspiration in the work of photographer Luigi Ghirri, whose influence on the writer is explicitly discussed in a number of pieces published both before and after the appearance of *Narratori delle pianure* (Orengo; Marcoaldi; Turnaturi). Pondering "being" inevitably led to pondering the external world in which being resides, and Ghirri's work held for Celati many revelations regarding the importance of photography as a means of bringing being to light, revelations which he later sought to incorporate into

<sup>6</sup> See Mitchell for a very thoughtful and rich meditation on the photographic essay; see as well Hutcheon, especially the chapter entitled "Text/image border tensions" (118-40) for useful words on the relation in postmodern culture between the visual and the verbal, particularly between the photographic and the textual.

<sup>7</sup> Agamben is a philosopher and essayist who studied with Heidegger, works on Benjamin, among others, and serves as an advisor to *Differentia*, the American journal created and edited by Peter Carravetta, and the best disseminator of postmodern, postmetaphysical Italian thought in this country. See Vattimo and Rovatti, and Dal Lago and Rovatti for essays on "il pensiero debole."

his writing. In an essay written for the 1984 conference in Palermo called "Il senso della letteratura," Celati discusses Ghirri's photography. Stating that recent Italian literature does not afford him any examples of "finzioni a cui credere" (the title also of his essay) because everyone instead seems to be dedicated to "smascherare brillantemente ogni possibile finzione, viaggiando per convegni a dettare interpretazioni complessive sul mondo" (all references are from *Alfabeta* 64, settembre 1984, p. 10), Celati turns to Ghirri as an artist who has escaped "la boria culturale da cui siamo asfissati." Ghirri lives in Formigine, in the province of Modena, in a neighborhood that Celati describes as resembling "modellini di suburbs americani per classi medie, con case unifamiliari provviste d'un giardino." The difference is that Ghirri's neighborhood is entirely covered in asphalt, so that there is a sense of enormous and empty space. Rather than trying to make sense of the "strana fissità che assume lo spazio vuoto," and rather than seeking to transform it into something usable or meaningful, Ghirri's photographs "recount" this strange fixity of empty space. For Celati, this achievement is important because it is what the writer calls "una radicale pulizia negli intenti o scopi dello sguardo"; Ghirri's work does not seek either to approve or to condemn what is seen, but rather "scopre che tutto può avere interesse perché fa parte dell'esistente." (In an informal taped interview in 1985, Celati spoke to me of Ghirri's "modo di descrivere, cioè un modo che non è né documentaristico né estetico.") Celati calls Ghirri's vision "un racconto, tutt'altro che tetro e livido, dei posti che affiorano sulla superficie della terra e nei quali ci sentiamo dispersi."

What connection might this photographic mode have with the written word? Celati sees as most important to any story "la soglia d'intensità che viene scelta per narrare le cose." If the artist (photographer or writer) is interested in making us see the otherness of the external as exceptional, then the threshold of intensity must be high either thematically or stylistically. If, however, it is the simply "existent" that is of interest, then the threshold is lowered (as in Ghirri's photographs) and we come to see that the external world is not different from our interiority, but that we, like everything and everyone, are "già da sempre e per sempre nella rappresentazione"; that, in short, "otherness" resides in us. From this Celati concludes that appearances are all we have, and that "fictions to believe in" can do no more than "ricucire le apparenze disperse negli spazi vuoti, attraverso un racconto che organizzi l'esperienza, e perciò dia sollievo, come quello di Ghirri. Non esiste nessun racconto che valga la pena d'esser fatto, se non dà sollievo (anche la tragedia dà sollievo, i brillanti smascheramenti d'ogni finzione no)." The lowering of intensity and the avoidance of exceptionality; the emptiness of space (like the silences of language); the modest goal of art to give comfort and to orient us as we live out our lives among scattered appearances; all of these factors relate to the modes of thought represented by Celati's involvement with *Bartleby*, with Ghirri, and with "debolezza," and all, I believe, strongly conditioned the stories that came to be written after the years of silence.



To conclude these comments on Celati's avantext or "waiting stage," I would like to have us listen to the photographer whose work had such a primary role in inspiring the writer. Ghirri's comments on *Narratori delle pianure* appeared in *Panorama* in June 1985; entitled "Una carezza al mondo," the brief piece opens by quoting the last words of the last story of the collection: "Avevano l'idea che, continuando a remare, sarebbero arrivati da qualche parte." . . . Credo di poter dire che in questa frase è il senso della sua [di Celati] ultima fatica, *che ho visto nascere da vicino*" (italics mine). In other words, Ghirri witnessed the period of "avantestualità" and can tell us invaluable things about it. What he does in fact say is succinctly put; of the seven-year hiatus between *Lunario* and *Narratori* Ghirri writes: "per lui questo è stato un tempo pieno di voci da ascoltare e mondi da guardare. Se negli anni passati lo scrittore (con *Comiche*, *Le avventure di Guizzardardi*, *La banda dei sospiri*) aveva privilegiato mondi personali e interiori, in questi racconti sono le voci ascoltate e gli spazi esplorati a essere i protagonisti. Qui, tutto quello che ci è esterno — suoni, voci, luci, spazi — diventa il centro della narrazione."<sup>8</sup> Ghirri makes his own connection between photographic and narrative art when he states: "In questo aspetto magico-misterioso dell'esistente sta il fascino di questo libro; e qui si rivela l'amore di Celati per la fotografia, che è immagine della realtà, e finzione, realtà trovata e costruzione della realtà." Ghirri concludes by recalling a comment by Celati on Walker Evans: "le sue fotografie sono come carezze fatte al mondo," to which the photographer adds: "Penso che i racconti di Gianni siano la stessa cosa." Here, Ghirri is of course speaking of the finished product, not of the process preceding its creation. We understand less of that product, however, if we know nothing of the complex "stato d'attesa" that came before. I am not suggesting that our critical evaluation of the fictions resulting from Celati's many explorations into thought and space depends on our understanding something of those explorations. I am arguing, however, that our understanding of the origins and goals of his writing (like that of any writer) enriches our possible responses to that writing, and reminds us that art is made by human beings, our respect of whose dedicated efforts should be as much a factor in our work as critics as our respect for the concrete results of those efforts. To talk of texts as if they were authorless, unrelated to the same fumbling, tentative, mysterious, and provisional processes of life and thought to which all of our being and doing are tied is both to elevate and degrade art into a bloodless, static realm, no matter how ingenious and complex the interpretive strategies employed. According to Genette, genetic criticism, in focussing both on the avantext and on the so-called "final version" of any text "confronte ce qu'il est à

<sup>8</sup> In a very brief insert, entitled "Da Buster Keaton a Peter Handke," included with Tumatursi's review of *Narratori delle pianure*, Calvino concurs with Ghirri, writing: "Dopo vari anni di silenzio, Celati ritorna ora con un libro che ha al centro la rappresentazione del mondo visibile. . . ." He attributes this in part to "quel rovesciamento dall'interno sull'esterno che mi sembra il movimento più caratterizzante degli anni Ottanta" (95).

ce qu'il fut, à ce qu'il aurait pu être, à ce qu'il a failli devenir, contribuant ainsi à relativiser, selon le vœu de Valéry, la notion d'achèvement, à brouiller la trop fameuse 'clôture,' et à désacraliser la notion même de Texte" (*Seuils* 369-70).<sup>9</sup> Considering the avantextual period is, I believe, one modest way to bring attention back to the dynamism and process of artistic being and doing, to the "work in progress" that is not only the literary artifact but also, and more importantly, collective human striving.

## II. *Genotesto*: Beneath the Text

In the section of *Avviamento all'analisi del testo letterario* dedicated to "i contenuti testuali," Segre briefly touches upon the concept of the "genotesto"; he refers to Kristeva's discussion of the "fenotesto" and the "genotesto," which Segre describes respectively as "il testo in senso proprio, superficie significante" and "la struttura significata, profonda; il secondo 'genera' il primo, in senso chomskiano" (99 note 16). In the Appendix, entitled "Toward a Critique of the Sign," of the *Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language*, Ducrot and Todorov provide a slightly more detailed summary of the concepts. In their presentation they write of "the displacement of the primary opposition between language of communication and signifiante onto a second opposition, in the text itself, insofar as the text is a writing on a dual basis that opens the 'inside' of the sign to the 'outside' of signifiante." The surface "phenotext" can be understood as the site both of a dissimulation of literary language's signifying activity and as a manifestation of that signifying activity's transgressive nature *vis-à-vis* communicative language, while the underlying "genotext" can be seen as the site of signifiante itself, of the generation of the phenotext. Ducrot and Todorov insist that the relations of these two terms "are *not* those of Chomsky's deep and surface structures [*italics mine*], since it would be useless to seek in the genotext a structure that would reflect in an archetypal form the structures of the communicative sentence." The phenotext is rather a "generative process," a "remainder" of all of the possibilities of language that the genotext encompasses; furthermore, the phenotext is not "an end but a cut-off point or a limit," and the genotext "exceeds it on all sides" (all quotations from 360). For my purposes here, I should like to concentrate attention on the concepts of "surface" and "deep" (which condition discussions of the phenotext and genotext even if the Chomskian analogy is refused), and on the metaphorical idea of the "remainder." I am not seeking a technically exact linguistic definition of the genotext; rather I am interested in its potential relation to the dream and,

<sup>9</sup> Genette (*Seuils* 364) mentions Jean Bellemin-Noël's *Le texte et l'avant texte* (Larousse 1972) and the December 1977 issue of "Littérature" entitled "Genèse du texte" as particularly useful sources of information regarding the methodologies of genetic criticism.



secondly, in the dream's potential relation to literary narrative. My "test case" is the writing of Luigi Malerba, in which the dream plays a vital role not only thematically but "generatively." My goal, as in the case of the avanttext, is to explore the genotext in the specific context of one writer's production rather than in a broadly theoretical manner, although I would hope that some of the issues raised might have some applicability to narrative in a wider sense.

John Gardner has written that "whatever the genre may be, fiction does its work by creating a dream in the reader's mind" (31). His interest is in the techniques by means of which the writer creates a vivid and continuous dream, one that fully captures the reader's emotions and judgments. His use of the word "dream" could be substituted with the word "film," for he writes of the importance of physical detail and the sensory engagement of various kinds (especially visual) provided by effective fiction. Similarly, a recent piece on Poe describes his imagination as "visual and three-dimensional," and concludes: "If Poe had lived today he would probably have been a film maker" (Johnson 10). These diverse considerations remind us that when we respond to and are held by certain fictions, as well as by certain dreams and films, it is in great part because we are drawn into worlds that hold us at a gut level; we are stimulated not only mentally but viscerally, corporeally. Something gets underneath our skin, "gets" us deep down, below the surface of the fully explainable, the clearly definable. Paraphrases of dreams and films (and fiction also) are notoriously flat compared with the experience of their deep effects on and meanings for us. The spatial metaphors of "deep" versus "superficial" and the concept of mere "trace" or "remainder" as contrasted to the thing itself are very much part of our ways of thinking about and expressing ideas regarding dreams, films, and fiction. Luigi Malerba, screenwriter, fiction writer, and published dream diarist, brings together these concerns in his work, in which not only is the dreamlike filmic *effect* of fiction on the reader explored, but also the generative role of these realms on the writer himself is brought to the fore.

Malerba's writing is notoriously involved with the notions of materiality, corporeality, and the bodily origins of writing. Conversely, his fiction also explores the fascination of the abstract and of the purely mental. The writer himself has avowed that "ogni mio libro nasce da un grave disagio," a *physical* discomfort produced by allergies or by disturbing dreams.<sup>10</sup> Dreams permeate his fiction, for they are precisely the realm where the vividly corporeal and the exquisitely abstract meet. It could even be said that dreams are *the* essential ingredient in Malerba's fiction. In his excellent study, appropriately entitled *Malerba: la materialità dell'immaginazione*, Francesco Muzzioli argues that Malerba's art can be defined in terms of the synergistic, reciprocal interference of the imaginary and the real: "da un lato l'immaginario non è mai liberato in assoluta onnipotenza inventiva ma è tenuto ancorato da valutazioni basse-

---

<sup>10</sup> Malerba makes this assertion in Mauri 1.

quotidiane di tenore corporale. . . mentre, dall'altro lato, la realtà non disperde l'immaginario come pura insussistenza" (14). Later, Muzzioli refers to the dream as the perfect site of such "interference," given that it is "una 'figurazione' quotidiana che parte da elementi reali per svolgerli e manipolarli secondo le diverse gradazioni del 'possibile'" (86); he further points out that dreams are within Malerba's fiction from the earliest stories of *La scoperta dell'alfabeto* to the novels *Il serpente*, *Il pataffio*, and *Il pianeta azzurro*. JoAnn Cannon has also considered the role of dreams in Malerba's earlier fiction, writing that "the suggestion that the dream embedded at the center of the novel has perhaps 'generated' the story of *The Serpent* is crucial to the reading of this text" (72).

It is, however, in *Diario di un sognatore* that Malerba makes explicit his fascination with the dream, and it is in the prologue to this diary of dreams that Malerba introduces the notion of the dream as genotext. Malerba is not interested in systems (mythic, Freudian, or other) that *interpret* dreams.<sup>11</sup> Instead he often uses the dream as, to take Muzzioli's term, a "serbatoio" (91) from which stories can be elaborated. The dream is thus a genotext in that it contains the possible elements from which the story or phenotext can be constructed. Malerba describes this process thus: "in qualche caso il sogno si articola da se stesso in una narrazione elementare o 'genotesto', che si può inscrivere nell'ambito generico della fiaba e talora ci fa risalire a tempi ancora più remoti, nella penombra del mito e delle fantasie primitive" ("Prologo" 13). The words "tempi più remoti," "penombra del mito," and "fantasie primitive" resonate with the sense of "deep" ascribable to the genotext in linguistic terms; both the dream and the "elementary narrative" of the genotext must await the ordering and structuring of waking invention in order to "come to the surface," yet both are not effaced by the phenotext, the latter of which remains merely a "trace" or "remainder" of the wealth below, much as a diamond is a trace of the materials of its composition deep under the earth. Malerba's definition of the dream as a real experience produced by fantasy, as a vast repository of imagined "possible worlds," and as a phenomenon tied to myth makes of it a "buried treasure" akin to the depths of potential structure and meaning of the genotext that can only come to light by means of the phenotext. Rather than saying that Malerba's genotext *is* the dream, we might say that the genotext and the dream can both be used as critical metaphors for the linguistic, structural, and imaginative repositories beneath his "surface" literary narratives. That the abstract metaphors that govern so much of our thinking about literature are spatial (beneath-above; inside-outside; layers of structure and meaning, and so on) is perhaps an inevitable result of our dominantly visual (and therefore sensory) orientation, which is at work in the creation and the reception of dreams, films, and fiction alike. Malerba's art stimulates us to ponder the deep abstractions and potentialities "beneath" fiction *and* life, while it provides us with textual

<sup>11</sup> See my "The Poetics of Plenitude," Koelb has written an acute reading of the book in the light of Nietzsche.



surfaces of alluringly concrete appeal to mind and senses both. As in the case of Celati's recent work, the relevance of literature to lived experience is clear, yet both literary constructs and "reality" are problematized in complex ways that do not permit of any facile reassurances regarding the meaning of either. The abstract potentiality of language and structure represented by the genotext is inextricably tied to the concrete "remainder" represented by the phenotext, and neither is definable without the other. Similarly, the astounding fertility of our dreams is born from our experience in the "real" world, and as the real generates fantasy, so fantasy, imagination, and "vision" beyond the seen inform the real. The constant crossover between fantastic realms of deep mystery and the surface of real experience, between the unexpressed and the expressed, and between the inexhaustible potential of language and realized texts is characteristic of Malerba's fiction in which the genotextual level, like dreams beneath our waking consciousness, does its hidden work.

### III. Paratext: Around the Text

Gérard Genette's work on the paratextual aspects of literary texts is fundamental. In a number of studies, he has elaborated a detailed and highly useful critical and theoretical framework for considering those elements of the literary text that, all the while being part of the overall structure and eventual meanings of it, are nonetheless "around" rather than "in" the main text itself. In *Palimpsestes: la littérature au second degré*, he defines the paratext as "titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc.; notes marginales, infrapaginales, terminales; épigraphes; illustrations; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire" (9). In an article in the journal *Substance*, Genette further comments that the paratext is "less a well-defined category than a flexible space, without exterior boundaries or precise and consistent interiors. . . . [it] consists . . . of all those things which we are never certain belong to the text of a work but which contribute to present — or to 'presentify' — the text by making it into a book" (63). This "flexible space" is Giorgio Manganelli's natural habitat; his works reveal his constant flight from the main body of a fixable text to the appendages and accessories that decorate, camouflage, and "presentify" it. Manganelli has written many prefaces to books penned by others, for example; he has written a book that consists entirely of commentary on a missing main text (*Nuovo commento*); he has created the genre of the "parallel text" in *Pinocchio: un libro parallelo*, a book that is both a commentary on and a rewriting of the original. He is famous for his jacket blurbs. Manganelli has,

in short, dedicated himself to the paratext. In this consideration of the Manganellian paratext, I shall concentrate on his inimitable jacket blurbs and comment very briefly on the cover illustrations of his books, many of which he himself chose. It is common practice to remove and discard book jackets, a practice tantamount to book mutilation in Manganelli's case (and perhaps in all cases), given that the blurbs and jacket illustrations are integral parts of the books' signification. Happily, Manganelli republished a number of his blurbs in the 1989 *Antologia privata*, although original jacket illustrations for early works are still hard to come by.<sup>12</sup> There is nonetheless enough of this paratextual material available to be able to draw some conclusions regarding its functions and meanings.

That the blurbs and the jackets are integral parts of Manganelli's fiction, as well as characteristic "signatures" on his books, is undeniable; no author (at least in Italy) is as famous for his jacket self-presentations as Giorgio Manganelli. Giuseppe Zuccarino writes that Manganelli has cultivated "in modo estremamente originale e sistematico questa abitudine del risvolto, fino a farne una sorta di genere autonomo e tutto personale" ("Il risvolto di Manganelli" 8). Manganelli's blurbs systematically undermine the usual functions (informational, critical, promotional) that such jacket commentaries serve, often by parodistically mimicking those very functions. In them, the three basic elements of literary communication — author, text, and reader — are all subjected to Manganelli's particular brand of play; the "contract" of communicability implicit in the literary act is null and void as the writer's diabolical wit sabotages any and all notions of message, sincerity, or fixable meaning. Ostensibly descriptive, the blurbs instead serve to emphasize the purely rhetorical nature of writing and literature's absolute lack of connection with anything that might be called "reality," just as the books they gloss refuse narrative logic, linear plots, and reliable narrators. We expect blurbs to be "straight," that is, we typically perceive a difference between the literariness of fictions and the communicative directness of the descriptions attached to them. Manganelli willfully ignores this expected difference, writing instead exquisitely literary blurbs that parodistically imitate more standard commentaries.

A few examples will have to suffice here. The blurb for *Centuria*, a collection of one hundred very short stories, claims that the volume contains "minute descrizioni di case della Georgia dove sorelle destinate a diventare rivali hanno trascorso una adolescenza prima ignara poi torbida; ambagi sessuali,

<sup>12</sup> I was lucky enough to find a copy of the first edition of Manganelli's first fictional work, the 1964 *Hilarotragoedia*, jacket intact, in a Palo Alto bookstore. A photograph of the author, looking something like a slightly shady private eye out of a *film noir*, very untypically provides the jacket's decoration, while the hardback book beneath, gray in color, is bedecked only with the author's signature written in large black script. The jacket blurb, if written by the author, is an also untypically anodyne description far from the extravagantly self-parodic version included in the second edition. (See Petroski for an informative and amusing meditation on dust jackets.)



passionali e carnali, minutamente dialogate; memorabili conversioni di anime travagliate; virili addii, femmiesca costanza" and so on. The book contains nothing of the sort; in fact these are the sorts of themes most detested by Manganelli, based as they are on "life," "psychology," and "human passions." Other books are characterized as containing "il buon, vecchio, invernale racconto" (*Tutti gli errori*) or "mere trascrizioni o traduzioni da lingue variamente estranee" (*Agli dèi ulteriori*); *Hilarotragoedia* is described as "un trattatello . . . che ben si sarebbe schierato a fianco di un Dizionario del vinattiere di Borgogna, e di un Manuale del floricultore," while *Centuria* is called "una vasta ed amena biblioteca; un prodigio della scienza contemporanea alleata alla retorica, recente ritrovamento delle locali Università." Manganelli either deprecates or hyperbolizes his fictions, but never is there any attempt to describe their actual form or content. It could appear that Manganelli is parodying and thus criticizing the naturalist or realist tradition in favor of an avantgardistic conception of literature, but this is not the case. Unlike other writers who can be called "neoavantgarde" or "experimental" (that is, writers who sought and seek to find new socio-political and/or aesthetic forms, functions, and meanings for literature within the context of the society in which it is written), Manganelli has consistently refused a conception of literature that ties it to "reality." In fact, he has stated more than once that he categorically refuses the very idea of a describable reality, insisting instead (most famously in his 1967 "manifesto" appropriately entitled "La letteratura come menzogna") that literature is nothing more or less than the endless play of language entirely ruled by the "god" of rhetoric. The absolute "literariness" of literature makes of the text the site of purely linguistic and rhetorical elaboration, disconnected equally from the goals and beliefs subtending both realist and avantgarde writing. The blurbs can no more "describe" (describe what?) than the fictions themselves; both are, like all literature, "organizzazione. Di niente. Organizzazione di se stesso."<sup>13</sup>

What, then, of the author? Manganelli stated in a 1980 interview that "writers are simply instruments of verballity" (*Magazine littéraire*). In response to a fan letter I wrote to him in 1985, he replied (in English): "You tell me very kind words about 'my books,' but I don't think there is such a thing, an author. Books do happen, quite as dreams do. Impossible to tell in advance what a dream will be, or if we will have any dreams; and of course the dreams we dream are not 'ours.'" In the blurbs, the author is never called the author, therefore; rather he is "il raccoglitore" (*Agli dèi ulteriori*); "un fool"; "vago, vacuo, vagellante anche vile amanuense" (*Discorso dell'ombra e della stemma*); "umile pedagogo" (*Hilarotragoedia*). Commenting on *Sconclusionone*, Manganelli writes that it was

<sup>13</sup> Quoted in Corti, *Il viaggio testuale* 151; Corti's reading of Manganelli is one of the most detailed available to date. See my review of several books by Manganelli in "Annali d'Italianistica" 4 (1986) where I discuss in some detail his conception of literature. See also Lucente (312-22) for a particularly lucid account of Manganelli's poetics.

composed "in condizione di umida nebulosità cimmeria, spente le ultime braci del rogo dell'io." When writing blurbs to his collections of critical essays, however, Manganelli does enjoy taking on the guise of the "absent-minded" professorial type; the "humble scholar" who wrote the essays contained in *Angosce di stile* tells us that "non avendo noi studiato il sanscrito negli anni della nostra puerizia, non scriveremo un memorabile saggio sui *Veda*." He has, however, provided us with "un testo sulla *Bottega dell'antiquario* di Charles Dickens che, è del tutto ovvio, sta al posto di una memorabile ricerca sulla Kabbala e sul Golem, più una grammatica comparata delle lingue semitiche che circostanze atmosferiche mi hanno impedito di portare a termine." The author, fictionalist or essayist, is generally characterized, then, as a "buffone," a hapless bumbler, a pretentious fool, or a slave to language's hegemony.

As might be expected, the reader fares no better. Manganelli's "ideal reader" is imagined as someone looking for something quite other than a "good read" or "edification." The readers of *Hilarotragoedia* are "capziosi delibatori," and "rari ma costanti cultori della levitazione discenditiva." Those of *Sconclusionone* are "mentalmente perplessi . . . sollecitati da incubi cui danno effimero sollievo con badiali ululati notturni"; they are, furthermore, "sommessi fobici, cerimoniosi delicati, nevrotici altamente depressi, coloro che vantano cecità e afasia isterica," and they do not need "maggior dottrina di quanta si possa ragionevolmente pretendere da un catatonico di provincia." Manganelli imagines some poor misguided reader in the blurb to *Dall'inferno* who "golosamente acquistasse il presente volumetto adescato dall'ammicco turistico del titolo, sperando di trovarvi non inutili indicazioni per un verosimile soggiorno a conclusione di una vita operosa"; he sees "la famigliola" who buy the book "fiduciosamente." These readers "sprecherebbero il virtuoso denaro." The blurb to *Centuria* suggests that a chain of readers line up on the various floors of a skyscraper of the same number as lines in the book in hand; at a signal the top reader will read one line as he jumps, and the others will follow suit as they read line by line through the entire book. The reader, thus insulted, ridiculed, and even killed off, is scarcely invited into the texts. Reading the blurbs, we either accept the "joke" and enter into complicity with Manganelli, or we turn away, knowing full well that the books inside will provide us with little escape or comfort.

Manganelli's blurbs sometimes refer directly to the titles and cover illustrations. Indeed, he even writes of an as yet nonexistent cover in the blurb to *A e B*. His comments there are worth quoting at some length because they reveal his acute awareness of the importance of paratextual material in "presentifying" literary texts:

Nel momento in cui scrivo queste righe, questa etichetta da incollare ad un recipiente, un container di anonimi, pseudonimi e defunti, io ignoro quale sarà la copertina del container; è una situazione imbarazzante, giacché fino a che non esisterà una sia pure putativa copertina, io non potrò essere certo che questo oggetto impreciso, informe,



deforme . . . insomma, ignoro se "questo" riuscirà mai a conseguire i caratteri contrattualmente impegnativi di un libro. Il fatto che tuttora non abbia copertina mi conforta nella sensazione che esso non uscirà da una condizione gelatinosa, che non procederà oltre la consistenza della muffa letteraria.

The cover of *Sconclusionone* is understood only after having read the cover blurb, for it consists of the letters H, M, O, C, and D, with H being the largest and first in the design. Manganelli tells us that they are letters "composte con fregi disegnati da W. Casion tra il 1742 e il 1763," and that he prefers H above all letters because it is "ectoplastico, inafferabile effato, fonico nulla." Other cover illustrations work hand in hand with the blurbs in a similar manner, both serving to emphasize the book as object as well as to reiterate Manganelli's refusal of "message-oriented" content or books' relevance to context. His use of these (and other) paratextual elements as modes of signification is unsurpassed in contemporary Italian literature. Manganelli's fidelity to his particular view of "literature as lie" is constant throughout his prolific production over an almost thirty-year period, which continued uninterrupted until his death in May 1990 (and beyond, for his last novel, *La palude definitiva*, has just been posthumously published by Adelphi).

#### IV. Criticotext: After the Text

The "before," "beneath," and "around" of texts are critical concepts that can help us to understand the origins and construction of these and other contemporary fictions. There are other temporal and spatial metaphors that guide our work as critics and theorists of literature: the "now" of texts (studies oriented to the synchronic); the "then" (studies concerned with the diachronic); the "where" (culturally and socio-anthropologically conditioned criticism). No matter what sort of approach we employ, however, it remains true that the critic's work comes after the writer's labors, and is thus additive rather than creative in the full sense of the term. Books are what we make of them, but they are also what their authors made. My point is decidedly not that we return to a critical mode based on authorial intentionality or on biographically directed interpretations that privilege the maker over the made. I am seeking, instead, some alternative to literary critical and theoretical methodologies that distance texts so radically from the processes of their making so as to nullify the author's role. Wayne Booth has written some words that come close to expressing my perspective: "All criticism depends on basic metaphors, often unstated, for our relation to \_\_\_\_\_? As soon as I conclude the sentence with 'to the words on the page,' 'to stories,' 'to characters dramatized,' 'to the text,' 'to the author,' or to any other term, I have already implied my choice of a metaphorical mode. . . . many critics today talk of solving puzzles, deciphering codes, wandering through

mazes, untangling webs, or dismantling ramshackle structures. Others imply slightly warmer relations: 'texts' become worlds to be entered or prized objects to be analyzed or admired. . . . In pursuing now the metaphor of *people meeting* as they share stories, we have no need to spend time attacking any of its rivals" (170). Booth goes on to discuss the now virtually lost tradition of considering as friends beloved books and their authors. Certainly, "friendship" is as much a critical metaphor as any other term chosen to describe the critic's relation to the texts studied. But it is, to my mind, a far superior metaphor than "enmity," "hierarchy," or "dominance." What benefit do we derive from "mastering" a text's "hidden strategies," as if it were a battle plan, rather than a work of art, that we were reading? Why is it considered necessary in so many of today's methodologies to disdain anything authors might have to say about their creations, as if the creator were as a matter of course the worst possible reader of the work in question?<sup>14</sup>

As we seek to make sense of postmodernism in its many guises, and as we read the complex and highly diverse prose fictions of contemporary writers such as Celati, Malerba, and Manganelli, thinking about *their* relation to their texts as well as our own relation to and use of them seems to me a legitimately useful (and appropriately "friendly") critical mode that can contribute to a lessening of the divide between authors who write down their "dreams," their "possible worlds," and critics who enter into those dreams and seek the meanings of those worlds in the contexts in which they circulate and gain an afterlife. In the cases of Celati and Malerba, we learn in studying their works' avantextual and genotextual aspects about the importance of extraliterary sources of inspiration (photography, dreams, film) to the elaboration of their fictions, a characteristic common to much contemporary literature. We also come to see that even the most unnaturalistic, most "self-conscious" writing is still reflective of existential and epistemological problematics that are far from irrelevant to lived life. In the case of Manganelli's paratext, we are led to ponder the writer's role in "presentifying" his words as books, and to consider once more the meaning of the radically anti-referential aesthetic that underlies not only Manganelli's art but also that of many of today's artists in such diverse realms as literature, painting,

---

<sup>14</sup> Writing of the ambivalences of many verses in Dante's *Commedia*, Wlassics posits that the poet willfully left them so: "The author, at the very least, must be admitted into his own readership. Did Dante read the *Divine Comedy*? He certainly did, both in the 'directional,' left-to-right sense . . . and by the non-sequential 'seesaw scanning' . . . theorized by Paul de Man. . . . The ambivalences we are dealing with should be conceived of, at least for argument's sake, as having the sanction of that privileged reader, the author" (309). Wlassics adds that "Stanley Fish, by pushing his concept of 'reading' to its extreme, strips the author of his 'authorship,' as it were" (310). I agree, and would extend all authors' "privileged status" as "first readers" of their texts to include their role as privileged commentators on the genesis and constructions of those texts. Their knowledge should not be banned from the Empire of Criticism, any more than our readings of their texts should on principle be scorned by living writers.



and film.<sup>15</sup>

Entering the dreams of others is both a privilege and a responsibility. In conclusion, I want to quote one of Malerba's written dreams that, I believe, provides yet another useful metaphor: "Una grande sfera di cristallo, più di un metro di diametro, è al centro del soggiorno nella casa di Settecamini. Vorrei trovare il modo di entrare nella sfera, la faccio girare lentamente nella stanza per vedere se c'è un pertugio, o una falla, che mi consenta di entrarvi. Capisco che la cosa non è possibile, ma continuo a cercare con accanimento. Non si sa mai" (*Diario di un sognatore* 136). Not to shatter the crystal sphere of fantasy as we search for a way into its center: this is a delicate and crucial operation for writers and critics alike.

*The University of Chicago*

### Works Consulted

- Agamben, Giorgio. *La comunità che viene*. Torino: Einaudi, 1990.
- Booth, Wayne C. *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*. Berkeley: U of California P, 1988.
- Calvino, Italo. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Garzanti, 1988.
- \_\_\_\_\_. "Da Buster Keaton a Peter Handke." *L'Espresso* 30 giugno 1985: 95.
- Cannon, JoAnn. *Postmodern Italian Fiction. The Crisis of Reason in Calvino, Eco, Sciascia, Malerba*. London: Associated University Presses, 1989.
- Celati, Gianni. "Parlato come spettacolo." *Il verri* 26 (1968): 80-88.
- \_\_\_\_\_. *Comiche*. Torino: Einaudi, 1971.
- \_\_\_\_\_. "Il racconto di superficie." *Il verri* 1 (1973): 93-114.
- \_\_\_\_\_. *Le avventure di Guizzardi*. Torino: Einaudi, 1973.
- \_\_\_\_\_. *La banda dei sospiri*. Torino: Einaudi, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Lunario del paradiso*. Torino: Einaudi, 1978.
- \_\_\_\_\_. "Finzioni a cui credere." *Alfabeta* 67 (dicembre 1984): 13.
- \_\_\_\_\_. *Narratori delle pianure*. Milano: Feltrinelli, 1975. (*Voices From the Plains*. Trans. Robert Lumley. London: Serpent's Tail, 1989.)
- \_\_\_\_\_. *Quattro novelle sulle apparenze*. Milano: Feltrinelli, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Verso la foce*. Milano: Feltrinelli, 1989.
- \_\_\_\_\_, trans. and ed. *Bartleby lo scrivano* (Herman Melville). Milano: Feltrinelli, 1991.
- Corti, Maria. *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*. Torino:

<sup>15</sup> See Lucente, especially the "Introduction" and "Conclusion" of his study, for some very insightful comments on postmodern "self-consciousness."

Einaudi, 1978.

\_\_\_\_\_. ed. *Viaggio nel Novecento: come leggere i testi della letteratura contemporanea*. Milano: Mondadori, 1984.

\_\_\_\_\_. "Luigi Malerba: una scommessa con il reale." *Autografo* 13 (1988): 3-21.

\_\_\_\_\_. "Autointervista." *Annali d'Italianistica* ("Women's Voices in Italian Literature." Ed. Rebecca West and Dino S. Cervigni) 7 (1989): 423-29.

\_\_\_\_\_. "Elogio del lettore." *La rivista dei libri* 1.2 (maggio 1991): 4-6.

Dal Lago, Alessandro and Pier Aldo Rovatti. *Elogio del pudore. Per un pensiero debole*. Milano: Feltrinelli, 1989.

*Differentia. Review of Italian Thought*. Ed. Peter Carravetta. 1 (1986); 2 (1988); 3-4 (1989).

Ducrot, Oswald and Tzvetan Todorov. Trans. Catherine Porter. *Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1979.

Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Milano: Bompiani, 1979.

\_\_\_\_\_. "Postille a *Il nome della rosa*." *Il nome della rosa*. Milano: Bompiani, 1986 (18th reprint). 505-33.

Fish, Stanley. *Is There a Text in This Class?* Cambridge: Harvard UP, 1980.

Galliano, Gianfranco. *Letteratura e cultura in Giorgio Manganelli*. Firenze: Firenze Libri, 1986.

Gardner, John. *The Art of Fiction. Notes on Craft for Young Writers*. New York: Vintage Books, 1991.

Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

\_\_\_\_\_. *Seuils*. Paris: Éditions de Seuil, 1987.

\_\_\_\_\_. "The Proustian Paratexte." Trans. Amy G. McIntosh. *Substance* ("Reading In And Around") 17.2 (1988): 63-77.

Ghirri, Luigi. "Una carezza al mondo." *Panorama* 30 giugno 1985: 24-25.

\_\_\_\_\_. *Il profilo delle nuvole. Immagini di un paesaggio italiano*. Testi di Gianni Celati. Milano: Feltrinelli, 1989.

Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 1989.

Iser, Wolfgang. *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose from Bunyan to Beckett*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1974.

Johnson, Diane. "Dreams of E. A. Poe." *The New York Review of Books* 38.13 (July 18, 1991): 7-8; 10.

Koelb, Clayton. "Nietzsche, Malerba, and the Aesthetics of Superficiality." *Boundary 2* 12 (Fall 1983): 117-32.

Lucente, Gregory L. *Beautiful Fables. Self-consciousness in Italian Narrative from Manzoni to Calvino*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1986.

Malerba, Luigi. *La scoperta dell'alfabeto*. Milano: Bompiani, 1963 (sec. ed., 1971).

\_\_\_\_\_. *Il serpente*. Milano: Bompiani, 1966 (sec. ed., Milano: Mondadori, 1989).

\_\_\_\_\_. *Il pataffio*. Milano: Bompiani, 1978 (sec. ed., Torino: Einaudi, 1985).

\_\_\_\_\_. *Diario di un sognatore*. Torino: Einaudi, 1981.

\_\_\_\_\_. *Il pianeta azzurro*. Milano: Garzanti, 1986.

\_\_\_\_\_. "Lo scrittore come fantasma." *Autografo* 12 (1987): 4-9.

Manganelli, Giorgio. *Hilarotragoedia*. Milano: Feltrinelli, 1964 (sec. ed., 1972).

\_\_\_\_\_. *La letteratura come menzogna*. Milano: Feltrinelli, 1967 (sec. ed., Milano:



- Adelphi, 1985).
- \_\_\_\_\_. *Nuovo commento*. Torino, Einaudi, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Agli dèi ulteriori*. Torino: Einaudi, 1972.
- \_\_\_\_\_. *A e B*. Milano: Rizzoli, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Sconclusioni*. Milano: Rizzoli, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Pinocchio: un libro parallelo*. Torino: Einaudi, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*. Milano: Rizzoli, 1979.
- \_\_\_\_\_. "Interview." *Magazine Littéraire* 165 (October 1980): 20-21.
- \_\_\_\_\_. *Angosce di stile*. Milano: Rizzoli, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Discorso dell'ombra e dello stemma*. Milano: Rizzoli, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Dall'inferno*. Milano: Rizzoli, 1985.
- \_\_\_\_\_. Personal Correspondence with Rebecca West, dated April 21, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Tutti gli errori*. Milano: Rizzoli, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Antologia privata*. Milano: Rizzoli, 1989.
- Marcoaldi, Franco. "Padania-Texas." *Reporter: Monitor Libri* 14 giugno 1985.
- Mari, Giovanni, ed. *Moderno postmoderno. Soggetto, tempo, sapere nella società attuale*. Milano: Feltrinelli, 1987.
- Mauri, Paolo. *Luigi Malerba*. Firenze: La Nuova Italia, 1977.
- McGrady, Donald. "An Interview with Eco, Together With Considerations Upon The Validity of Some Modern Authors' Observations on Their Work." *Italian Culture* 8 (1990): 147-61.
- Mitchell, W. J. T. "The Ethics of Form in the Photographic Essay." *Afterimage* (January 1989): 8-13.
- Montale, Eugenio. *Sulla poesia*. Ed. Giorgio Zampa. Milano: Mondadori, 1976.
- Muzzioli, Francesco. *Malerba. La materialità dell'immaginazione*. Roma: Bagatto Libri, 1988.
- Nabokov, Vladimir. "On a Book Entitled *Lolita*." *The Portable Nabokov*. Selected with the author's collaboration and with a critical introduction by Page Stegner. New York: The Viking Press, 1968.
- Orengo, Nico. "Celati: racconto la gente che ho ascoltato." *Tuttolibri* 15 giugno 1985: 5.
- Petroski, Henry. "Dress for Success: The Dust Jacket As Art, Advertisement and Nuisance." *The New York Times Book Review* May 18, 1986: 21.
- Poe, Edgar Allan. "The Philosophy of Composition." *The Complete Poems and Stories of Edgar Allan Poe with Selections From His Critical Writings*. Ed. Arthur Hobson Quinn and Edward H. O'Neill. 2 vols. New York: Alfred A. Knopf, 1982. 2: 978-87.
- Segre, Cesare. *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi, 1985.
- Stallman, Robert W. "Intentions, problem of." *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Ed. Alex Preminger. Frank J. Warnke and O. B. Hardison, Jr. Associate eds. Princeton: Princeton UP, 1974: 398-400.
- Steiner, George. *Language and Silence. Essays on Language, Literature and The Inhuman*. New York: Atheneum, 1976.
- Tompkins, Jane P., ed. *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1980.
- Turnaturi, Gabriella. "Il collezionista." *L'Espresso* 30 giugno 1985: 93; 95.
- Vattimo, Gianni and Pier Aldo Rovatti, eds. *Il pensiero debole*. Milano: Feltrinelli,

1983.

Viegnes, Michel. "Interview with Umberto Eco." *L'Anello che non tiene* 2.2 (1990): 57-75.

West, Rebecca. "The Poetics of Plenitude: Malerba's *Diario di un sognatore*." *Italica* 62.3 (1985): 201-13.

\_\_\_\_\_. Review of *La letteratura come menzogna, Dall'inferno, Laboriose inezie, Tutti gli errori*, by Giorgio Manganelli. *Annali d'Italianistica* 4 (1986): 307-11.

\_\_\_\_\_. "Lo spazio nei Narratori delle pianure." *Nuova corrente* 97 (1986): 65-74.

\_\_\_\_\_. "Gianni Celati and Literary Minimalism." *L'Anello che non tiene* 1.2 (spring 1989): 11-29.

\_\_\_\_\_. "Working on Living Writers." *Romance Languages Annual* 1 (1989): 216-21.

Wlassics, Tibor. "Crux and Context in Dante's *Comedy*." *Annali d'Italianistica* ("Dante and Modern American Criticism." Ed. Dino S. Cervigni) 8 (1990): 300-13.

Zuccarino, Giuseppe. "Il risvolto di Manganelli." *Alfabeta* 57 (febbraio 1984): 8.





## Archeologia del postmoderno italiano: 8<sup>1</sup>/<sub>2</sub> di Federico Fellini

---

### 1. Il sogno di un film

Può sembrare curioso che in un numero speciale dedicato al postmoderno in Italia si risalga all'indietro, ai primi anni '60, e si esamini un film come 8<sup>1</sup>/<sub>2</sub> che a prima vista non tradisce indulgenze in questa direzione. Ma non è solo il barocchismo già emergente in Fellini a giustificare questa scelta (e si sa quanto postmoderno e neo-barocco tendano a coincidere): è qualcosa di più ampio e insieme di più sottile. La mia ipotesi infatti è che 8<sup>1</sup>/<sub>2</sub>, raccontando la storia di un film in preparazione che non vedrà mai la luce, metta in conflitto due diverse idee di cinema (e più in generale di creazione artistica), quella inseguita da Guido, il regista in crisi, che ci riporta all'opera romantica, e quella invocata dal suo pubblico e dalla sua piccola corte, che ci avvicina ai modi dell'opera industriale; e che dallo scontro tra questi due "film ideali", che in qualche modo si elidono a vicenda, ne nasca un terzo, che prefigura l'opera postmoderna.

Questa l'ipotesi: e per dimostrarla partiamo dall'idea di cinema portata avanti da Guido. Esaminiamo la maniera in cui egli procede, le diverse fasi su cui egli imposta la sua attività. Innanzitutto c'è un'attenzione diffusa verso il mondo circostante, per raccoglierne tutte le indicazioni utili; una disponibilità latente verso quanto accade, per impadronirsi dei suoi possibili suggerimenti; in una parola, una ricerca continua delle fonti di ispirazione. Poi c'è un ricorrente lavoro di immaginazione, che si manifesta talvolta come ricostruzione del passato sul filo della memoria, talaltra come liberazione della fantasia, spesso come mescolanza delle due cose. Il decollo dell'immaginazione avviene sia per analogia a quanto Guido osserva (si pensi alla donna grassa che passando genera il ricordo della Saraghina), sia per contrasto (l'apparizione di Claudia alle fonti stride con la presenza della cameriera che porge sgraziatamente il bicchiere), sia per l'affiorare di una domanda interiore (l'"Eppure . . ." di Guido che dà avvio alla visione dell'harem), sia per fili ancora più segreti: l'effetto in ogni caso consiste nel delineare una realtà che per intanto ha la consistenza di un disegno mentale. Infine c'è l'intervento diretto sul film, e cioè l'inserimento dentro una storia di quanto si è immaginato, la definizione dei personaggi e delle situazioni da riprendere, l'allestimento di un *set*, l'impressionamento di una pellicola. Insomma, dopo l'ispirazione e dopo la formazione di un'immagine mentale, abbiamo la realizzazione di un'opera.



Ora quest'ultima fase manca: Guido non la affronta mai per davvero; anzi, la tiene continuamente sospesa. Tuttavia ciò non significa che non riusciamo a farci un'idea del film in cantiere: dal modo in cui è ripetutamente annunciato, e soprattutto dal modo in cui Guido lo prepara tra sé e sé, possiamo ben intuirne i contorni. Da un lato questo film dovrebbe avere come oggetto il mondo stesso del regista: i ricordi e la fantasie che lo nutrono partono infatti sempre da qualcosa che tocca Guido da vicino, sia perché gli è capitato, sia perché gli sta capitando, sia perché forse gli capiterà. Abbiamo detto delle associazioni donna grassa-Saraghina, donna della fonte-Claudia, situazione familiare-harem: ciò che viene recuperato e man mano esplorato appartiene tutto all'esperienza del regista, sia essa passata, presente o anche solo possibile. Del resto uno degli spettatori dei provini (l'unico materiale filmico che Guido gira . . .) osserva: "È la sua vita". In questo senso siamo sul piano dell'*introspezione*.

Dall'altro lato però l'universo del regista troverà sullo schermo nuove misure: i diversi momenti che lo costituiscono saranno infatti sottoposti ad un lavoro di contaminazione, di compressione, di deformazione. Lo intuiamo già da alcune ipotesi alle quali si fa qua e là cenno: l'astronave, facile metafora del microcosmo chiuso e autosufficiente in cui Guido vive, è una struttura metallica fortemente astratta; il marinaio che balla il tip tap, e a cui Guido promette una parte, è una macchietta ai limiti del ridicolo. Dunque gli oggetti e i personaggi destinati ad essere ripresi non avranno una faccia consueta, comune. Ma lo intuiamo soprattutto dai ricordi e dalle fantasie cui Guido si abbandona, da quei "saggi di immaginazione" che sono chiamati a far da filtro alla realtà e a fornire materia al nuovo film. Essi esibiscono dei parametri propri: abbiamo la coesistenza di mondi diversi, come nella sequenza del cimitero; abbiamo il comprimersi degli spazi e dei tempi, come nella sequenza dell'harem; abbiamo l'ingrandirsi degli oggetti e il rimpicciolirsi delle persone, come nella sequenza del collegio; e così via. Dunque nelle fantasie e nei ricordi nulla rimane eguale a se stesso; tutto si ricombina, si altera, si trasforma. In questo senso il film da farsi si avvicinerà alla visione del sogno, in cui dominano le condensazioni e gli spostamenti; l'introspezione sarà bilanciata da una profonda ristrutturazione dei dati, di natura fondamentalmente onirica. Insomma, l'esplorazione di sé si aprirà alla *rêverie*.

Ecco, introspezione e *rêverie*. Diciamo allora che l'opera a cui Guido mira si può ben configurare come una trascrizione soggettiva del proprio mondo, o come la traduzione in un'ottica individuale del proprio universo. Insomma, una sorta di *diario privato* basato su di una forte espressività: un discorso costruito sulla doppia regola del "parla di te" e "parlane in modo personale". Già questi due tratti ci consentono di riconoscere il profilo tipico dell'opera romantica: ma quest'identificazione si rafforza se ricordiamo sia l'ossessività con cui Guido sembra perseguire il suo progetto, sia soprattutto la sua incapacità di dare ad esso uno sbocco effettivo. Egli, vitalisticamente, si mette ad ogni passo in gioco; e nello stesso tempo quello cui di fatto arriva è il non finito, il non manifestato.

Dunque "journal de l'âme" intessuto di fantasie e di ricordi, visione deformata del proprio mondo individuale, prova sostenuta da slanci vitalistici e nondimeno votata allo scacco: il "film ideale" a cui Guido mira sembra riproporre con puntualità il modello romantico. Del resto che il nostro regista incarni il "tipo dell'artista", il "genio creatore" che nel romanticismo ha appunto la sua ascendenza, non c'è dubbio: in questo sono d'accordo anche coloro che magari senza volerlo ne ostacolano a fondo l'azione.

## 2. Le funzioni della regia

E passiamo appunto al fronte opposto a quello di Guido. Che cosa infatti impedisce la realizzazione del suo progetto? Due realtà, fondamentalmente: l'irrisolutezza del regista, la sua cronica indecisione; e i richiami che gli provengono da chi lo circonda, le attese o le richieste che lo perseguitano. Quanto all'irrisolutezza di Guido, essa conferma la sua natura di "artista". Dove stanno infatti gli intoppi? Guido non sa collegare gli spunti che pure trova (si pensi alla difficoltà di inserire nella storia sia l'astronave che Claudia, i cui ruoli continuano a cambiare); non sa scegliere il materiale che man mano acquisisce (si pensi all'imbarazzo nel decidere a quale degli attori assegnare la parte tra quelli sottoposti a provino); non sa trasformare in un'indicazione precisa ciò che gli passa per la testa (si pensi alla resistenza a definire la strada che vuol prendere, il tipo di film cui vuole arrivare). Tutti questi casi dimostrano che a Guido non mancano né le idee, né le possibilità di esprimerle; semmai ce ne sono in eccesso, e quel che latita è invece la capacità di utilizzarle in modo pratico, di farle rendere per quello che valgono (è in questo senso, credo, che va interpretata la domanda che lo stesso Guido si pone in un momento di particolare smarrimento: "È una crisi di *inspiration*?"). Dunque se il disegno non si concretizza, non è per una deficienza di creazione; è solo perché questa creazione non si vuol misurare con la concretezza del momento espositivo, in cui rischia di impoverirsi e di banalizzarsi. Del resto, fa parte della natura romantica votarsi allo spreco e alla sconfitta.

Ma se il film non si fa, è anche per un'altra ragione: per la presenza di una serie di richiami esterni che intralciano la ricerca di Guido e che gli impediscono di farla maturare. Richiami provenienti da diverse fonti, e con contenuti differenti. In primo luogo c'è il pubblico dei film di Guido, rappresentato ad esempio dal dottore che all'inizio lo visita, e più in generale dai numerosi giornalisti che lo assediano, tutte persone che chiedono al regista di spiegare il suo lavoro e insieme di rinnovare i suoi precedenti risultati. Poi, su di un altro terreno, quello familiare, c'è Luisa, la moglie di Guido, che gli chiede affetto e fedeltà. C'è Rossella, l'amica della moglie, che gli chiede di ritrovare la chiarezza di un tempo. E c'è Carla, l'amante di Guido, che chiede un riconoscimento per sé e una ricompensa da riversare sul marito. Ritornando all'ambiente



cinematografico, c'è la troupe, in cui spiccano Conocchia e l'ispettore di produzione, sempre lì a chiedere l'assegnazione di compiti precisi. Ci sono gli agenti delle attrici, che chiedono quante pose sono previste. C'è Carini, l'intellettuale chiamato a leggere la sceneggiatura, che chiede lucidità e precisione. E infine c'è il produttore, che semplicemente chiede a Guido di girare il suo film: di girarlo come vuole, ma subito; di girarlo comunque.

Questi richiami, per quanto diversi, hanno un denominatore comune: impegnano Guido a uscire allo scoperto, a pronunciarsi, a rassicurare: insomma, a fornire una prova chiara e univoca riguardo a sé e al suo lavoro. Un tale invito porta indubbiamente il regista verso il passo che gli manca, e cioè a produrre dei segni visibili, a render pubbliche le sue intenzioni, a concretizzare le sue idee. Ma un tale invito scombina anche un poco l'azione di Guido, visto che lo chiama a rispondere a delle domande più che a scavare nel proprio io, o a garantire una disponibilità più che a insistere nella propria ricerca, o a dimostrare una capacità d'intervento più che a inseguire l'impossibile. Insomma, la richiesta di una prova spinge Guido a completare il suo cammino, a "scrivere" il suo diario; ma lo spinge anche a modellare il suo agire in qualche modo diversamente, pensando ad esso come ad una vera e propria prestazione.

Lo spostamento non è di poco conto. Prendiamo il film come termine di paragone (ne siamo autorizzati, oltre che dal fatto che è l'idea di cinema quella che stiamo cercando di sondare, anche dal fatto che il mondo professionale riassume un po' tutto l'universo del regista, compreso il suo universo familiare: come ben dimostra la sequenza del cimitero, nella quale il padre di Guido chiede proprio al produttore se il figlio si comporti bene). Ebbene, tra la maniera di procedere scelta da Guido e quella richiestagli ci sono almeno tre ordini di differenze. In primo luogo ad un'attività che mette in gioco soprattutto le sue premesse (la ricerca dell'ispirazione) si contrappone un'attività mirata a dei risultati precisi (la realizzazione dell'opera). Il fare di Guido deve tradursi in una performance. Poi ad un'attività personale, ai limiti del solipsismo, si contrappone un'azione che vede implicati gli altri, promossi ad interlocutori. Il fare di Guido deve tener conto di una dimensione sociale. Infine ad un'attività sganciata da obblighi precisi o da riscontri vincolanti si contrappone un'attività in funzione delle attese che la circondano. Il fare di Guido deve assumere una certa conformità.

La conclusione è che Guido si trova proiettato su di un terreno totalmente diverso dal suo. La richiesta di un prova rovescia il suo modo d'agire: lo impegna in qualcosa di effettivo, di riconoscibile anche dagli altri, e di conforme alle aspettative; lo impegna in qualcosa che ha tutta l'aria di coincidere con l'allestimento di uno spettacolo. Di qui il delinearsi di un conflitto aperto, di un'alternativa secca. Che può essere riassunta appunto nella contrapposizione tra un diario segreto retto da un principio di espressività e uno spettacolo basato su di un principio di prestazione. I due progetti non potrebbero essere più distanti: si differenziano sia a livello di obiettivi che di premesse. Così come si

differenziano a livello di riferimenti: se infatti il primo (lo abbiamo visto) richiama il modello dell'opera romantica, come non riconoscere nel secondo il modello dell'opera industriale? C'è la stessa finalizzazione del lavoro creativo: l'artista o arriva ad un risultato "spendibile", o altrimenti non è nulla. C'è lo stesso senso di esteriorità: l'artista non è più il solo padrone della propria opera, essa appartiene prima ancora ai suoi fruitori. E c'è lo stesso scendere sul terreno del mercato: l'artista o entra appieno in un gioco di attese e di soddisfazioni, o il suo agire, reso marginale, è del tutto inutile. Guido, inseguendo un progetto, si trova prigioniero di un altro: "maestro" celebrato, forse proprio perché "troppo" celebrato, si trova impaniato in un nuovo ruolo. Egli è chiamato ad essere non più il "creatore puro", ma qualcuno che sappia anche essere efficiente, rispondente e utile: un "autore" che si possa esibire come "garanzia di qualità". Se egli vuole rivestire la funzione del regista, non ha alternative: e sul secondo versante che deve mettersi, non certo sul primo.

### 3. E tuttavia . . .

Ma Guido non si muove: stretto tra due misure in conflitto, le elude entrambe. Né il film segretamente perseguito, né quello pubblicamente richiestogli, vedono mai la luce. Tanto ciò che lui vorrebbe essere, l'immagine che egli ha di sé, quanto ciò che gli altri vorrebbero lui fosse, la sua immagine sociale, si rivelano due ruoli senza sbocco.

Guido si ferma: e resta con dei materiali dal contenuto incerto (che cosa significa l'astronave? che ruolo ha Claudia?), privi d'ordine (si tratta solo di frammenti giustapposti senza legami e senza progressioni), e non chiariti nella loro natura (che tipo di film vorrebbe veramente fare il regista? di che genere? per chi?). Il suo discorso non tiene né sul piano semantico, né su quello sintattico, né infine su quello pragmatico. Lo si vede dai provini: semplici variazioni sul tema, il cui senso sfugge; accumulo di materiale che non si sa come organizzare; riprese forse inutili rispetto al progetto previsto. E proprio nella sala dei provini Guido si dimostra drammaticamente incapace d'un qualunque gesto di regia: segno evidente dell'impasse in cui si trova. Eppure, nel momento della massima crisi, quando Guido rinuncia al suo progetto e insieme rompe il contratto che lo lega al produttore, ecco la svolta. Il film si può fare, basta girarlo: esso conterrà tanto le situazioni che il regista è venuto immaginando quanto le occasioni che ne hanno accompagnato l'elaborazione, tanto i personaggi che lo circondano quanto i dubbi e le difficoltà di cui questi sono i portatori. Il film si può fare, anzi è già fatto: né "diario segreto", né prodotto industriale (entrambi senza titolo . . .), esso ha probabilmente un nome, 8<sup>1/2</sup>.

Quest'opera finalmente possibile, e insieme da apprezzare retrospettivamente, obbedisce ovviamente a nuove misure. Innanzitutto sul piano semantico: il suo tema è la ricerca di un tema; il suo senso è l'incertezza di un



senso. Il nuovo film accetta l'indecidibilità dei significati e delle assiologie. Poi sul piano sintattico: il suo ordine è la frammentazione e l'accumulo. Il nuovo film accetta il disordine come principio di costruzione. Infine sul piano pragmatico: il suo genere è l'assenza di genere. Il nuovo film accetta l'idea che ci siano degli esemplari inclassificabili. Ora per fondare queste nuove misure sono necessari alcuni passi. Il primo e più radicale consiste nell'abbandonare l'idea che un'opera nasca da un gesto lineare e ben definito, quale può essere un voler dire basato sull'introspezione e la *rêverie*, o un saper rispondere da esibire come prova tangibile. Le manovre sottese sono in realtà assai più complesse. Diciamo di più: va abbandonata l'idea che un'opera sia lo specchio di un "io" pieno e ben identificabile, quale è un creatore votato all'espressività o un autore spinto alla prestazione. Guido fin qui si è mosso su questo terreno: tanto nei momenti in cui agiva da "maestro" riconosciuto, quanto nelle pause in cui si rifugiava nelle fantasie e nel ricordo, egli si poneva come fonte unica del suo discorso, come sua origine assoluta. Ma una simile condizione si rovescia proprio nell'ultima sequenza, quella che vede emergere una nuova prospettiva: in essa il regista incrocia due personaggi che si sovrappongono a lui e ne complicano l'azione. Il primo è Maurice, che si avvicina a Guido mentre sta andando via in auto e gli annuncia: "Siamo pronti a cominciare". Il secondo è il fanciullo con il clarinetto, che introduce l'orchestrina dei clown e che esce di campo per ultimo, giusto prima della fine. Questi due personaggi consentono appunto a Guido di rompere la propria monoliticità e di riformulare il proprio statuto. Per un verso infatti essi sono soltanto dei suoi *alter ego*. Il fanciullo in modo esplicito: come dimostra la precedente sequenza del collegio, egli raffigura l'infanzia del regista, con le sue prime scoperte e i suoi primi segreti. Maurice in modo più indiretto: egli è però qualcuno che pratica sia l'esplorazione delle menti (tramite una telepata legge i pensieri più segreti degli altri), sia la messa in scena (con la sua partner conduce un numero di varietà), e sotto quest'aspetto è insieme quel che il regista vorrebbe essere e quel che è chiamato ad essere. Guido dunque trova nei due personaggi dei propri rappresentanti: e in questo modo egli rimane uno. Ma per un altro verso Maurice e il fanciullo complicano la manovra. Lo si vede bene dal modo in cui il gesto di regia, finalmente ritrovato, si suddivide tra i presenti: è Maurice che ha il compito di introdurre i partecipanti alla passerella finale; dopodiché Guido afferra un megafono, e prima timidamente poi con decisione comincia a dirigere i movimenti della piccola folla; ed è infine il fanciullo che chiude la sequenza, rimanendo solo in campo a condurre i suoi musicanti, e decidendo con la sua uscita la fine stessa del film. Abbiamo insomma un passaggio di mano: Maurice inizia l'allestimento, il regista lo continua, il fanciullo lo chiude. Guido dunque è costretto a spartire il suo spazio d'azione; delega a dei rappresentanti una parte del suo operato, e intanto ne subisce l'iniziativa; egli, pur restando uno, diventa anche tre.

Il risultato è la creazione di un sistema di porta-parola che si dipana indubbiamente a partire da Guido, ma che introduce anche una pluralità e una

dispersione delle voci. Se è vero che il regista continua ad essere un punto di riferimento, è anche vero che non è più il solo ad avere in mano la partita: nuove figure intervengono sul suo dire, raccogliendone gli spunti, spostandone le linee di forza, rilanciandone la necessità. E se è vero che egli è sempre al centro delle operazioni, magari per delega, è anche vero che in qualche modo un po' se ne estrania: chi lo sostituisce è pronto ad agire per proprio conto, prendendo in mano la bacchetta di comando. È emblematico allora che Guido ad un certo punto salga anche lui sulla passerella e scompaia tra i suoi stessi personaggi: egli dà uno sbocco al suo latente esibizionismo (il suo diario segreto finisce finalmente in piazza . . .), ma insieme rinuncia alla sua posizione di forza (il creatore, montato in scena, non ha ormai alcun diritto in più rispetto alle sue creature . . .). Insomma, in questa rete di porta-parola, colui che dovrebbe muovere il discorso, l'enunciatore, un po' si perde; si moltiplica, si sposta, si confonde.

#### 4. Di una decostruzione possibile

Questo sfaldamento del soggetto (per molti aspetti ambiguo, come diremo), non coinvolge solo Guido, ma anche chi ce ne presenta le vicende. La sequenza finale infatti introduce un ulteriore elemento di complicazione. Fino a qui avevamo potuto risalire alla "fonte" di ciascuna proposta, distinguendo non solo ciò che era dell'uno o dell'altro, ma anche ciò che era dei singoli personaggi e ciò che era della storia che ce li aveva introdotti. Non a caso cercando di ricostruire i "film ideali" perseguiti rispettivamente dal regista e da chi lo circondava, avevamo potuto isolare dei materiali (sogni, parole, richieste . . .) che il film che ci scorreva sotto gli occhi non solo attribuiva ora a questo ora a quello, ma soprattutto non attribuiva a se stesso. Insomma, ogni enunciato aveva il suo enunciatore: sia gli enunciati ospitati da  $8^{1/2}$ , sia  $8^{1/2}$  come enunciato ospitante. L'ultima sequenza abolisce queste distinzioni. Chi la enuncia infatti? Non qualcuno che agisce all'interno delle vicende narrate; per quanto essa nasca dal gesto combinato di Maurice, di Guido e del fanciullo, non si presenta come loro costruzione mentale; non c'è alcun segno chiaro, alcuna transizione, che ce la faccia apparire come frutto della loro immaginazione. Ma neppure qualcuno che si pone al di fuori o al di sopra delle vicende narrate: qualcuno che per contrasto allo sguardo soggettivo dei personaggi dovrebbe adottare le misure dell'oggettività; mentre la sequenza non ha l'aria d'essere una pura constatazione di fatti. Diciamo allora che essa è enunciata da qualcuno che è nello stesso tempo dentro e fuori le vicende raccontate: qualcuno che si allinea con Guido e gli altri e che insieme dà per così dire loro la vita. Questo enunciatore, contemporaneamente diegetico e extradiegetico, si era del resto già affacciato nel film. Lo avevamo intravisto ad esempio nella sequenza delle terme commentata dalla musica di Wagner: un lungo e complesso movimento di macchina aveva



come sorpreso i personaggi in scena e li aveva costretti a rivolgersi alla cinepresa; quest'ultima allora si era rivelata come la causa dei comportamenti di chi veniva inquadrato (ne sollecitava la reazione), e insieme come una presenza in qualche modo implicata nella storia (una 'presenza sensibile e tuttavia non visibile'); insomma, qualcosa che consentiva alle immagini di esistere e che nello stesso tempo si dimostrava pronta a entrare nel cuore di queste immagini. L'ultima sequenza, pur formalmente così diversa, ripete l'impianto che abbiamo appena descritto: anche qui possiamo dire che chi enuncia è la macchina da presa: occhio che dà forma ad un mondo, e che ora trattenendosi sulla sua soglia, ora calandosi nel corpo di un personaggio, può anche esserne partecipe; occhio costitutivo, ma anche non ancorato ad una funzione unica e fissa, e che dunque è talvolta di nessuno, talaltra di qualcuno, talaltra ancora di tutti. Occhio che per metonimia ci rimanda al cinema nel suo complesso, alla macchina e al dispositivo.

Ecco allora chi muove l'ultima sequenza, e con essa l'opera resasi d'un tratto possibile: la macchina da presa, il cinema stesso, ma intesi come occhi camaleontici, senza un'unica identità. Lo sfaldamento del soggetto investe anche l'enunciatore della vicenda di Guido e dei suoi sodali: anch'esso è pronto ad assumere questa o quella maschera, senza che ce ne sia una che gli garantisce la centralità nel gioco; anch'esso può operare su più piani, all'interno dell'enunciazione enunciante o all'interno dell'enunciazione enunciata, senza che nessuno d'essi si ponga come "fondativo" rispetto all'altro. Il terzo "film ideale", quello che il finale ci apre e che retrospettivamente coincide con l'intero 8½, riposa appunto su questo sfaldamento, su questa decostruzione.

Certo, decostruzione ambigua. Non si può infatti dimenticare che 8½ tiene aperta la strada anche ad un'altra ipotesi, e cioè quella di una sorta di compromesso tra i primi progetti proposti; il film che ripercorriamo all'indietro si può anche leggere come il tentativo di coniugare l'io romantico, inquieto e egocentrico, con l'io industriale, fattosi immagine di marca (per non parlare poi dell'idea che altri testi, a cominciare da quelli giornalistico-critici, ripetono spesso, e cioè quella di un monumento alla persona di Fellini). Decostruzione ambigua dunque perché manterrebbe aperto un momento di "sutura", vuoi nel sogno di un creatore che si fa anche "firma" o "griffa", vuoi nel riferimento ad una identità anagrafica, quella del "regista ufficiale", appunto F. F. E nondimeno decostruzione avviata in modo chiaro, attraverso un vacillamento di chi (personaggio o istanza) si trova a guidare la partita.

A partire da questa possibile decostruzione si capisce allora come si possano instaurare le nuove misure che, come prima si diceva, caratterizzano l'opera che emerge a partire dal finale. Se i contenuti diventano indecidibili, è perché essi non hanno più una precisa appartenenza: non c'è più un enunciatore unico e compatto a cui essi possono essere imputati. Se la linea espositiva adotta la frammentazione, è perché essa riposa su di un fitto lavoro di incastro: lo sviluppo del discorso vede intervenire continui cambi di mano. E infine se il

film risulta inclassificabile, è perché non rientra in un solo universo di discorso: ciascuna voce ha la sua tonalità, ciascuno sguardo la sua prospettiva.

Ancora, a partire da questa decostruzione si può anche capire l'impressione di "piattezza" che quest'opera dà. Non che essa manchi di spessore; al contrario. Si vuol solo dire che essa non ha un "cuore" che tutto giustifica e che si possa raggiungere con un lavoro di "scavo". I suoi diversi piani si incastrano e si sovrappongono senza una gerarchia preordinata, senza il senso di una prospettiva. "Dietro" Maurice c'è Guido, come "dietro" a questo c'è quello; dietro la scena c'è il suo enunciatore come "dietro" a questo c'è quella; "dietro" a ciascuna cosa ce n'è semplicemente un'altra.

E a partire da questa decostruzione si capisce infine come l'unica formula che può definire il terzo "film ideale" è che esso *si fa*: costruzione che trova in sé e in sé sola le sue ragioni e il suo movimento, spazio di accoglimento che opera su moto proprio. Diciamo meglio: semplice *testo* basato su di un *principio di esposizione*.

Dunque moltiplicazione e dispersione dell'io; e a partir di qui indecidibilità dei contenuti, frammentazione della linea espositiva, inclassificabilità del discorso, assenza di un centro o di un cuore, funzionamento per moto proprio. È lecito allora intravedere in queste caratteristiche quelle che l'opera postmoderna predicherà, di lì a qualche anno, come proprie?

*Università Cattolica - Milano*



### Referenze bibliografiche

Calabrese Omar, *L'età neobarocca*, Roma, Laterza, 1987.

Jameson Fredric, *Post-modernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, "New Left Review" 984.

Lyotard Jean François, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

Metz Christian, *La Construction 'en abîme' dans Huit et demi de Fellini*, in *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968.

## Il *Deserto rosso* di Antonioni: visione anticipatrice del deserto post-moderno

---

In un'intervista del 1962 (Alpert), Michelangelo Antonioni afferma che il suo fare cinema è soprattutto rivolto a "ricreare il realismo" e non tanto a "mostrare la realtà", come invece aveva fatto il neorealismo; con questa frase il regista indica, con estrema chiarezza, l'impossibilità di continuare a mantenere certi obbiettivi e ad esprimersi artisticamente con quei mezzi che avevano contribuito alla vitalità della cultura italiana dal 1945 alla fine degli anni '50. La disfatta di Mussolini e la caduta della monarchia non significarono, come molti credettero in un primo momento, né l'automatico raggiungimento di un equilibrio politico e sociale, né la possibilità di cancellare decenni di incomprensioni e discordie sopite durante la dittatura. A ben poco servì l'ingenuo ottimismo dei più per colmare deficienze, soprattutto politiche, che solo quindici anni più tardi sarebbero poi riemerse, presentandosi in tutta la loro irrisolta gravità. La fine degli anni '50 deve essere quindi vista come un importante punto d'arrivo e di svolta per la società italiana post-bellica; da un lato, perché si impone la necessità di fare un primo bilancio politico e sociale, mentre, dall'altro, diventa quasi obbligatoria la necessità di tenere il passo con i mutamenti, soprattutto tecnologici, che si stavano verificando a un ritmo molto intenso in tutta Europa. L'eredità del neorealismo doveva tenere conto dell'importanza ideologico-espressiva di ciò che era stato prodotto dopo il 1945, ma doveva anche manifestarsi con una revisione dei valori storico-politici stabilitisi alla fine della guerra. Che il contesto soprattutto sociale fosse ormai radicalmente mutato lo dimostra anche il fatto che l'industria cinematografica fagocitò con estrema facilità alcune caratteristiche del neorealismo (quale il facile ottimismo e un certo paternalismo nei confronti delle classi più povere) che, svuotate del loro contenuto politico, divennero strutture portanti di film commerciali e di puro intrattenimento.

La necessità di rivedere modi e forme di rappresentazione della realtà si impose quindi come scelta espressiva estremamente urgente; in quest'ottica, e in virtù delle loro scelte artistiche, registi come Fellini, Visconti e Antonioni devono essere a ragione considerati i più validi continuatori del neorealismo. Il loro modo di porsi di fronte alla realtà tiene infatti ben presente la lezione del neorealismo e, nel contempo, riflette scelte di carattere stilistico-contenutistico che meglio rispecchiano quei cambiamenti politico-sociali che tutti loro stavano vivendo. Più specificatamente si può dire che, da un lato, sia Fellini (soprattutto con *La dolce vita*) che Visconti (con *Rocco e i suoi fratelli*) sono i testimoni più



attenti dei mutamenti prodotti dalla ricostruzione industriale del dopoguerra nella società coeva; dall'altro, invece, Antonioni può essere considerato il primo a registrare e anticipare gli effetti negativi proprio di quella fase rappresentata da Fellini e da Visconti. Antonioni descrive, in particolare, quel momento di sviluppo della società moderna che Jean-François Lyotard definisce post-industriale dal punto di vista economico, e post-moderno da quello culturale; ed è interessante che l'autore francese dati l'inizio di questa fase proprio alla fine degli anni '50. In un certo senso, Fellini e Visconti illustrano il passaggio da un'economia di guerra a una di pace, impiegando ancora un discorso narrativo-letterario prima che cinematografico. Antonioni, invece, comprendendo l'importanza del mezzo visivo e la necessità di sfruttare la cinepresa per quello che può raccontare — prima che idee e concetti le vengano imposti — stabilisce dei nuovi parametri narrativi che risultano essere più consoni a una realtà post-industriale.

Nel passaggio dal contesto in cui operavano i rappresentanti del neorealismo a quella in cui lavora Antonioni, si registra un fondamentale mutamento nel ruolo dell'intellettuale nei confronti della società. Esponenti del neorealismo, quali De Sica, Rossellini e De Santis, hanno svolto una funzione importante nel riportare il cinema (e con esso l'arte in generale) a contatto con la società ancora in subbuglio dopo l'esperienza fascista. La loro opera è soprattutto testimonianza di un impegno che concilia l'artista con l'ambiente circostante; come dice Lyotard:

. . . in the diverse invitations to suspend artistic experimentation, there is an identical call for order, a desire for unity, for identity, for security, or popularity (in the sense of *Öffentlichkeit*, of "finding a public"). Artists and writers must be brought back into the bosom of the community, or at least, if the latter is considered to be ill, they must be assigned the task of healing it.

(73)

Antonioni dimostra che questa fase è ormai stata superata e si deve affrontare il fatto che la riproduzione artistica sia in crisi perché sta mutando sia il concetto di comunicabilità che quello di comunicazione. La rappresentazione oggettiva, tanto ricercata dal neorealismo, non ha e non può più avere una funzione taumaturgica, ma al contrario diventa la difficile e problematica fonte di scontro tra società e artista. Per questa ragione, il regista deve affrontare quello che definiremmo "il non rappresentabile", cioè una realtà stravolta nei suoi principi rappresentativi. Non importa quale sia la scelta stilistica dell'artista, resta il fatto che il risultato non può che essere un prodotto che per la difficoltà di concepire il rappresentabile è caratterizzato da una struttura di base in costante mutamento. È ancora Lyotard che, da questo punto di vista, fornisce una perfetta definizione dell'opera di Antonioni in ottica post-moderna:

The postmodern would be that which, in the modern, puts forward the unrepresentable in presentation itself; that which denies itself the solace of good forms, the consensus of a taste which would make it possible to share collectively the nostalgia for the unattainable; that which searches for new presentations, not in order to enjoy them but in order to impart a stronger sense of the unrepresentable. . . . The artist and the writer, then, are working without rules in order to formulate the rules of what *will have been done*.

(81)

La ricerca di Antonioni è tutta rivolta quindi a esplorare la rappresentabilità cinematografica di una realtà che non sembra più rappresentabile, dove devono essere rivisti i parametri che correlano spazio e tempo all'interno dell'azione filmica. A questo riguardo, si veda come i protagonisti de *Il deserto rosso*, ed in particolare Giuliana, vivano in una dimensione temporale che potremmo definire di "già vissuto"; i loro movimenti cioè, pur essendo tentativi rivolti a esplorare nuove possibilità, finiscono con il cozzare contro una realtà fisica e psicologica che impedisce loro di registrare un qualsiasi progresso, cioè di arrivare a un mutamento sostanziale del loro stato fisico-mentale. Per Giuliana è come brancolare nel buio, passando da una fase all'altra senza un confortante senso di progressione.

Antonioni comunica questa difficoltà di crearsi degli spazi propri dilatando i tempi del film, creando cioè delle minime unità narrative che in un primo momento disorientano le aspettative dello spettatore. Questa apparente staticità della storia è paragonabile ai tempi morti de *L'avventura*, dove il senso di vuoto e di smarrimento è legato a un'azione che non pare procedere. Se mettiamo in relazione questo vuoto, che corrisponde a una crisi di tipo esistenziale, alla noia riscontrabile ne *La dolce vita* o all'illusione di benessere che ossessiona i protagonisti di *Rocco e i suoi fratelli*, è possibile rilevare come questi ultimi due stati si collochino in un momento della società ancora pieno di certezze, anche se difficili da inseguire e da ottenere. Nel "deserto postmoderno" di Antonioni, l'illusione di benessere e la noia sono già state superate; la dicotomia realtà-sogno, che caratterizza i film di Visconti e di Fellini, svanisce in quanto non è più costituita da segni in netta opposizione; la realtà è ormai indistinguibile, irricognoscibile e manca, di conseguenza, il suo opposto. In più di un'occasione, Giuliana è incapace di vedere e analizzare chiaramente ciò che la circonda; basti ricordare l'episodio in cui ella va a trovare Corrado nel suo albergo. Arrivata davanti al portiere, ella dimentica per un istante persino il nome della persona a cui si sta recando a far visita. L'arrivo della donna è presentato prima dal punto di vista del portiere, poi in un rapido contro-campo si passa quasi a una soggettiva di quello che Giuliana vede. Tutto è significativamente fuori fuoco, mentre ella parla non si capisce a chi si rivolga, la sua persona si muove in uno stato di assoluto caos percettivo. Questo distacco dalla realtà continua nella lunga sequenza che segue nell'appartamento di Corrado. La cinepresa mantiene infatti



questo suo duplice ruolo di distacco e di identificazione con Giuliana. L'appartamento diviene uno spazio dove i contorni delle pareti e degli oggetti (soprattutto il letto) perdono la loro dimensione reale per assumere le caratteristiche di corpi contundenti e minacciosi che violano lo spazio immaginario della donna. I movimenti della macchina da presa accrescono questo senso di pericolo schiacciandola contro le pareti della stanza o mostrandoci quello che lei crede di vedere. Solo alla fine della lunga sequenza la cinepresa inquadra in campo totale, con una dominante di colore rosa, la camera da letto nelle sue reali dimensioni che si rivelano tutt'altro che minacciose.

L'improvviso vuoto, che si potrebbe quasi definire emotivo, tra realtà e sogno è messo ulteriormente in risalto dal racconto fantastico che Giuliana fa al bambino, improvvisamente incapace di muoversi dal letto. Ricca di simboli e di contrasti che hanno un particolare significato per la donna, la narrazione non ha però alcuna funzione taumaturgica per il figlio, che, soprattutto alla fine della storia, mostra solo distacco e indifferenza. L'episodio va quindi visto piuttosto come lo sforzo di Giuliana di riuscire ad immaginare un luogo in cui tutto sia diverso dalla propria realtà quotidiana. Il risultato, però, è abbastanza patetico perché il sogno sembra più che altro una parodia che le causa una grave crisi depressiva quando scopre che l'infermità del figlio si rivela tutta una finzione. Vale anche la pena ricordare che spazialmente il sogno allude a una fuga dall'ambiente domestico che, come ricorda anche Claudine Hermann (*Les Voleuses de langue* 150), è il luogo dove la subordinazione della donna si manifesta con maggior enfasi. Nel suo appartamento, Giuliana si trova a disagio; la funzionalità dell'arredamento sembra inversamente proporzionale alla sua capacità di sfruttare lo spazio che dovrebbe esserle familiare. Ella si trascina da una stanza all'altra in un ambiente asettico (dove dominano il bianco e l'azzurro), senza avere un senso delle proprie azioni, senza una precisa finalità data al proprio agire. Il marito la tratta con sufficienza e distacco, fornendole solo delle ipocrite forme di conforto quasi ella non fosse neppure una persona degna del suo affetto. L'inconciliabilità della donna con ciò che la circonda si manifesta in modo perfettamente uguale sia negli ambienti interni che in quelli esterni. Fuori di casa ella mostra la stessa mancanza di capacità nel coordinare i propri movimenti in modo razionale. La macchina da presa, in campi medi o lunghi, la segue girare senza una specifica direzione, senza una meta prefissata verso la quale poter orientare i propri sforzi. Nelle vicinanze della fabbrica Giuliana passeggia con il figlio come circondata e intrappolata dalle linee verticali e orizzontali che delimitano gli impianti. Quasi come una forma di ribellione, ella si comporta come se avesse completamente dimenticato le regole della società e divora con avidità animalesca il panino quasi strappato dalle mani dell'operaio che lo stava mangiando, mentre comunica con il figlio solo con mezze frasi, con gesti quasi primitivi. Dell'assurdità di questa situazione è un perfetto esempio anche la visita che lei fa nell'ufficio del marito; Antonioni riesce molto bene a costruire la scena sulla mancanza di una motivazione che legghi la presenza nello

stesso luogo di Ugo e Giuliana. La loro estraneità si impone tra le false premure di lui e la timorosa indecisione di lei. Ed è proprio la visione della donna che il regista cerca di elaborare, alternando alla presenza oggettiva della fabbrica — nella sua imponentza fisica (spesso in campi lunghi) — una visione più soggettiva che renda meglio lo stato d'animo di Giuliana. In questo caso la cinepresa seziona le forme e i volumi degli elementi che compongono gli impianti, fornendo dettagli che risaltano soprattutto per la ricchezza cromatica e per il rapporto spaziale che si stabilisce con Giuliana. Prevalgono campi medi o ravvicinati, inquadrature con angolazioni devianti dalla norma e una profondità di campo particolarmente accentuata che permette, in più di un'occasione, di ribaltare i dettami classici dello spazio concesso alla figura femminile nel cinema. La forma e i colori dei pezzi dell'impianto sono estrapolati dal loro insieme, perdono il loro immediato collegamento con la fabbrica, cioè la loro funzionalità, e vengono indirettamente inglobati nel processo conoscitivo di Giuliana. Millicent Marcus fa notare il particolare rapporto che si stabilisce tra la donna e quello che le sta attorno:

By using Giuliana as his visual receptor within the film, Antonioni is exemplifying Pasolini's notion of "free indirect subjective" which is the cinematic equivalent of the free indirect discourse in literature. It is by means of this technique that cinema realizes its highest poetic possibilities, according to Pasolini, freeing itself from the restrictions of conventional narrative form and allowing itself to return to its expressive source in preconscious thought.

(93)

Questa applicazione cinematografica del discorso libero indiretto non deve però portare a scartare arbitrariamente la sua visione come quella di una donna malata che non può fornire una valida testimonianza sulle condizioni della società contemporanea. Molto più di quanto non lo siano il marito o Corrado, Giuliana è una vittima perché si rifiuta di entrare attivamente a far parte del meccanismo che i due uomini gelosamente custodiscono e che lei evita, ma che purtroppo non è capace di sostituire. L'incidente automobilistico diventa, da un canto, la scusa per una forma di segregazione di comodo operata dal marito, e dall'altro stimola la vuota e interessata consolazione di Corrado. Suo malgrado, ella si trova esclusa da ogni posizione chiave di potere e viene relegata a un ruolo di assoluta impotenza di fronte al condizionamento materiale e morale impostole da Ugo e da Corrado. L'incapacità della protagonista di scegliere, di volere e di sentire è sintomatico di una crisi che va anche al di là del suo rapporto personale con i due uomini, esce dai confini del privato per diventare il riflesso di un male sociale che guasta, prima di tutto, l'equilibrio esterno dell'individuo. Ogni gesto evidenzia l'incapacità di stabilire un contatto, non solo con le altre persone, ma anche con gli oggetti che la circondano. Gli oggetti, come del resto la fabbrica, privati della loro funzione pratica, sono diventati un bene il cui significato è



stato traslato per assumere un più vago valore rappresentativo di benessere. Ne consegue che è anche mutato il concetto di bisogno, che non è più guidato da un senso di utilità personale ma da più forti imposizioni esterne, basate su valori in costante mutamento che l'individuo (Giuliana, nel caso specifico) non riesce a registrare. Il classico rapporto emittente/ricevente e produttore/consumatore è ormai saturo, per cui si riscontra l'esistenza di un momento di transizione da una società orientata ad accettare un concetto puritano del lavoro, dove lo sforzo viene compensato dal potere d'acquisto del denaro, a una società che si scopre più edonistica e sempre meno puritana in cui lo spendere è accompagnato dalla volontà di far dimenticare che la merce si paga. Giuliana non accondiscende però a diventare parte di questo passaggio, non sottostà ai termini che prevedono il progressivo annullamento della libera scelta dell'individuo. Nel momento in cui la sequenza desiderio-oggetto-utilità viene in qualche modo alterata o messa in crisi, si genera una specie di corto circuito nell'individuo, che ricorda da vicino il comportamento di Giuliana. Baudrillard descrive nel seguente modo questa situazione di alterazione:

The world of objects and of needs would thus be a world of general hysteria. Just as the organs and the functions of the body in hysterical conversion become a gigantic paradigm which the symptom replaces and refers to, in consumption objects become a vast paradigm designating another language through which something else speaks. We could add that this evanescence and continual mobility reaches a point where it becomes impossible to determine the specific objectivity of needs, just as it is impossible in hysteria to define the specific objectivity of an illness, for the simple reason that it does not exist.

(45)

Giuliana vive costantemente lo stato di alienazione descritto da Baudrillard, a nulla le serve la possibilità di evadere da questa situazione tramite il negozio che vuole aprire. La possibilità concreta di mettersi nella posizione di chi controlla e stabilisce le regole del gioco non è reale perché il negozio non è uno spazio conquistato da lei ma qualcosa concesso a malincuore da Ugo. Questi non esita a definire poco decorosa l'attività che ella vuole intraprendere, condannando sin dall'inizio qualsiasi iniziativa che possa sfuggire al suo diretto controllo. Il negozio resta completamente spoglio dall'inizio alla fine, ella non sa esattamente che cosa vendere e a chi vendere, sembra che sia incapace di legare il suo bisogno di realizzarsi con le esigenze del sistema, ma l'apparente possibilità di gestire il potere che le viene concesso è dovuto almeno in parte alla coscienza che si tratta di una falsa opportunità. Chi riesce invece apparentemente a evitare l'alienazione di cui parla Baudrillard sono Corrado e Ugo, i quali controllano e manipolano i bisogni e la vita degli altri senza scrupoli; si veda, per esempio, come Corrado usi un tono falso e ammaliatorio durante la riunione con gli operai interessati ad andare a lavorare in Patagonia. La facilità dei due uomini di adattamento non significa però che, in ultima analisi, possano sfuggire alle ripercussioni negative

delle condizioni imposte dal meccanismo che loro credono di governare. L'episodio nella baracca mette in rilievo il loro disperato tentativo di ritrovare un contatto umano che è ormai reso impossibile dalle loro condizioni di vita. I ridicoli giochi erotici comunicano un senso di squallore che è il riflesso della loro povertà interiore. La misteriosa nave, portatrice di una non ben identificata malattia, approda al molo scoprendo le debolezze e la vulnerabilità del gruppo. La minaccia è tanto fisica quanto psicologica, in pochi istanti la falsa gioia svanisce e il panico si impadronisce di tutti loro, simbolicamente incapaci di muoversi nella nebbia che li circonda.

Nonostante lo stato di alienazione accomuni tutti i protagonisti di questo episodio, si possono notare diversi livelli di comprensione ed accettazione della realtà; Giuliana è la più vulnerabile di tutti e si lascia prendere dal panico, rischiando di uccidersi nel tentativo di scappare dal molo in automobile. Negli altri c'è quasi un senso di rassegnazione, di silenziosa accettazione di ciò che li circonda. Questo desiderio di ignorare i problemi rivela la coscienza di aver raggiunto uno stadio da cui non si può tornare indietro, uno stadio in cui si può e si vuole accettare solo il proprio spazio circostante, senza preoccuparsi neppure di tentare di trovare una soluzione; non è un caso che Antonioni presenti una serie di episodi caratterizzati dalla significativa mancanza di una risposta logica. La malattia del figlio, l'arrivo della nave, la situazione nella fabbrica, creano uno stato di tensione e di sospensione che viene accresciuto proprio perché manca un dialogo e un'intesa fra i protagonisti. In questo senso, "il deserto" di Antonioni non è semplicemente la metafora della landa disabitata, spoglia e priva di qualsiasi forma di vita a cui sono ridotte le zone adiacenti al porto, ma è anche il deserto in cui vive ogni persona incurante di quello che succede agli altri. Come dice Baudrillard:

Today, we are everywhere surrounded by the remarkable conspicuousness of consumption and affluence, established by the multiplication of objects, services, and material goods. This now constitutes a fundamental mutation in the ecology of the human species. Strictly speaking, men of wealth are no longer surrounded by other human beings, as they have been in the past, but by objects. Their daily exchange is no longer with their fellows, but rather, statistically as a function of some ascending curve, with the acquisition and manipulation of goods and messages: from the rather complex domestic organization with its dozen of technical slaves to the "urban estate" with all the material machinery of communication and professional activity, and the permanent festive celebration of objects in advertising with the hundreds of daily mass media messages; from the proliferation of somewhat obsessional objects to the symbolic psychodrama which fuels the nocturnal objects that come to haunt us even in our dreams.

(29)

Questa distanza tra le persone è riscontrabile in ogni inquadratura de *Il deserto rosso*. Se da un lato però l'incomunicabilità tra Giuliana e Ugo è evidente sin



dall'inizio, ciò che sottolinea ancora di più l'isolamento personale è la comparsa di Corrado. Con lui ella spera di poter stabilire un rapporto umano, crede di poter dare un senso alle proprie azioni, ed è anche pronta a superare una forma di frenante pudore sessuale pur di riuscire ad avvicinarsi a Corrado. Questi però mostra solo una facciata diversa da Ugo, perché in sostanza i due uomini la trattano con lo stesso tipo di accondiscendenza e superiorità. La progressione del film non è tanto riscontrabile nella capacità della donna di adeguarsi alla realtà, ma nell'inaspettato desiderio di cambiare atteggiamento nei confronti degli uomini che condizionano la sua vita. Questa acquisita lucidità Giuliana la mostra in almeno due occasioni: nel finale, prima con Corrado e poi con il figlio, mentre il marito scompare simbolicamente dalla scena. Nell'ultimo incontro con Corrado, proprio nel negozio ancora spoglio, lei gli dice: "Ho fatto di tutto per riinserirmi e ci sono riuscita, sono riuscita persino ad essere una moglie infedele." Ma questo è solo un ironico riinserimento, ella aggiunge infatti: "C'è qualcosa di terribile nella realtà e io non so cos'è, nessuno me lo dice". Significativa è l'incapacità di Corrado di mettere insieme una risposta che abbia valore. La scena è dominata dall'acquisita dignità della donna che sembra finalmente uscita dal suo stato di torpore per porsi al di sopra delle squallide speranze offerte dalla realtà. Il breve discorso che fa al figlio, di fronte alle torri che sperdono vapori inquinanti nell'aria, è solo superficialmente indicativo di una tangibile soluzione alla sua portata. La forza della scena è invece tutta nel tono non proprio persuasivo usato da Giuliana; a lei manca la convinzione perché il figlio è un piccolo Corrado o un piccolo Ugo, si diverte solo con giocattoli meccanici e, nell'episodio della presunta malattia, ha preso in giro la madre proprio come hanno fatto gli altri due uomini.

In una classica struttura circolare il film si chiude come era iniziato, cioè con Giuliana che passeggia all'esterno della fabbrica con il bambino per mano. Proprio come era successo in molte altre occasioni, la cinepresa di Antonioni cessa per un breve spazio di tempo di fungere da terza persona narrante e acquisisce invece la facoltà di rivelare un aspetto del personaggio femminile dall'interno. Il suo sguardo sull'impianto industriale contiene la consapevolezza dei limiti che quella società le impone, ma presenta anche una dignità che nessuno dei protagonisti maschili sarà mai in grado di mostrare. Non c'è più quel senso di soggettivo stravolgimento della realtà notato in precedenza; i bidoni dei rifiuti industriali sono visti in campo ravvicinato, prima fuori fuoco come una massa informe e poi in campo totale appaiono nella loro quasi assurda bellezza. Solo Giuliana è la cosciente testimone di questa drammatica situazione. Ines Hedges, discutendo della subordinazione della donna all'uomo nello spazio cinematografico, sostiene che

women are conventionally positioned in the three dimensional, diegetic space in a manner that makes them seem more passive than the male characters. In the first place, most point-of-view shots are authorized by the look of male characters.

Secondly, women characters are less likely to initiate action.

(88)

Contrariamente a tutte queste convenzioni, Antonioni è in grado di fornire, se non proprio il punto di vista di Giuliana, sicuramente parte di quello che lei sente e vede. Qui il regista evita di cadere in uno scontato paternalismo d'occasione facendo coincidere certe sue scelte stilistiche con un discorso sui mutamenti nella società italiana contemporanea. Antonioni anticipa gli effetti collaterali della sfrenata e incontrollata corsa all'industrializzazione del secondo dopoguerra e suggerisce anche che dall'uomo non sono arrivate che risposte prive di qualsiasi validità ai problemi della società. La donna, invece, nella sua vulnerabilità e nella sua impotenza, emerge come la figura dominante di questa società postmoderna, una figura ancora in transizione ma sicuramente dotata di risorse morali ed intellettuali che l'uomo pare aver momentaneamente perso.

*Vassar College*



### Opere citate

- Alpert Hollis, *A Talk with Antonioni*, "Saturday Review," October 27, 1962.  
Baudrillard Jean, *Selected Writings*, Stanford, Stanford UP, 1988.  
Hedges Ines, *Breaking the Frame*, Bloomington, Indiana UP, 1991.  
Herman Claudine, *Les Voleuses de langue*, Paris, Editions des Femmes, 1976.  
Lyotard Jean-François, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Minneapolis, The U of Minnesota P, 1984.  
Marcus Millicent, *Italian Cinema in the Light of Neorealism*, Princeton, Princeton UP, 1986.

## **"Maciste magretto della letteratura": Postmodernism in Pasolini's Film Poems**

---

In considering the massive influence of film in the twentieth century, Raymond Williams has observed that "the remarkable innovations of the cinema . . . might reasonably be described as the invention of a new mode, the cinematic, interacting with older kinds, types and forms but also undoubtedly creating some important new forms" (202). Viewed in its multifaceted entirety, Pier Paolo Pasolini's career as a poet and filmmaker provides a singular exemplum of the "cinematic mode." As is generally known, Pasolini's encounter with the cinema finds expression in his novels, poetry, and prose narratives, while his work as a filmmaker, as a film critic, and as a film theorist was profoundly marked by his vocation as a poet. Andrea Zanzotto, for example, has observed that Pasolini tended to "attribuire al cinema stesso dati di fatto e dati di procedimento che sono propri della poesia" (225).

Zanzotto's remarks on the interchange of film and poetry in Pasolini's career can be read as part of an ongoing discourse concerning the underlying paradigms informing the vast artistic and theoretical production of this Italian poet/filmmaker. Despite a general tendency to refer to Pasolini's film work as a "cinema di poesia," and the propensity to consider his literary writings under the sign of "contamination," no one has yet undertaken a systematic analysis of the fertile cross-pollination of poetry and cinema in Pasolini's *oeuvre*.<sup>1</sup> While such a complex and far-reaching topic would obviously require a book of its own, in the present context I propose to focus on a number of Pasolini's texts from the late 1950s and early 1960s that foreground the relationship between cinema and poetry. Despite Pasolini's own characterization of his turn from poetry to film as a relatively uncomplicated "change of technique" (cited in Stack 28), his film poems, i.e. poetic texts with filmic references, reveal a deeper anxiety concerning the diminished cultural status of literature. This anxiety was to mark his career from this point forward. It expresses itself through his numerous filmic adaptations of literary texts and can be read in his tendency to "contaminate" his poetry with allusions to film. Furthermore, given Linda Hutcheon's assertion

---

<sup>1</sup> The best overviews of Pasolini's life and work remain those of Golino, Naldini, Rinaldi, and Santato. For a selection of criticism on Pasolini and for an analysis of critical trends in Pasolini scholarship, see Martellini and Voza. For an illuminating study of Pasolini's use of poetry in some of his films from the 1960s, see Brunetta.



that postmodernism signals a pervasive "transgression of the boundaries between genres, between disciplines or discourses, between high and mass culture, and . . . between practice and theory" (119), Pasolini's experience of the cinematic mode in his career as poet, filmmaker, and theorist can be fruitfully related to current efforts to categorize postmodernism.<sup>2</sup>

One of the first lengthy references to the cinema in Pasolini's poetry is found in *La religione del mio tempo*. Entitled "Proiezione al Nuovo di Roma città aperta," this poem is one of the earliest and most successful poetic reactions to a neorealist film. Pasolini describes the total filmic experience from his first glimpse of the poster advertising the film to the actual viewing of the work itself. The poem begins thusly:

Ma che colpo al cuore, quando, su un liso  
cartellone . . . Mi avvicino, guardo il colore  
già d'un altro tempo, che ha il caldo viso  
ovale, dell'eroina, lo squallore  
eroico del povero, opaco manifesto.  
Subito entro: scosso da un interno clamore,  
deciso a tremare nel ricordo,  
a consumare la gloria del mio gesto.  
Entro nell'arena, all'ultimo spettacolo,  
senza vita, con grige persone,  
parenti, amici, sparsi sulle panche,  
persi nell'ombra in cerchi distinti  
e biancastri, nel fresco ricettacolo . . .

(Poesie 189)

He goes on to categorize his emotions as Roberto Rossellini's *Roma città aperta* unfolds on the screen before him.

Subito, alle prime inquadrature,  
mi travolge e rapisce . . . l'intermittance

---

<sup>2</sup> Because I am interested primarily in issues regarding literary historiography, I rely on the definitions of modernity and postmodernity, modernism and postmodernism as offered by Jochen Schulte-Sasse: "Modernity . . . would mean a form of society or social organization characterized by industrialization, so-called high capitalism, etc. Its beginnings can be found in the eighteenth century and its culmination in the nineteenth and early twentieth centuries. The cultural precipitates of this socio-historical period should be called modernism. . . . the term 'modernism' should include products of both so-called high culture and mass culture. In an analogous manner, the term postmodernity should designate a period of material reproduction of society that has succeeded the period of modernity; whereas postmodernism should refer solely to the mode of cultural reproduction of that socio-historical period. The inflationary and often contradictory use of the term postmodernism does not have to concern us as long as it is understood that postmodernity and postmodernism refer to qualitative changes in society and their cultural manifestations" (6).

du coeur. Mi trovo nelle scure  
 vie della memoria, nelle stanze  
 misteriose dove l'uomo fisicamente è altro,  
 e il passato, bagna col suo pianto . . .  
 Eppure, dal lungo uso fatto esperto,  
 non perdo i fili: ecco . . . la Casilina,  
 su cui tristemente si aprono  
 le porte della città di Rossellini . . .  
 ecco l'epico paesaggio neorealista,  
 coi fili del telegrafo, i selciati, i pini,  
 i muretti scrostati, la mistica  
 folla perduta nel daffare quotidiano,  
 le tetre forme della dominazione nazista . . .

(*Poesie* 189)

This poem crystallizes the electric charge that neorealist films had on Pasolini and illuminates an important moment in the pre-history of his career as a filmmaker. Pasolini reveals here his interest in the aesthetics of film: “. . . Mi trovo nelle scure / vie della memoria, nelle stanze / misteriose dove l'uomo fisicamente è altro”: an interest that will receive fuller treatment in his future essays on semiotics and film theory.

Rossellini's film carries the poet back to the dark days of the war. While watching the film, Pasolini relives the horror of the Nazi occupation and the heroism of the Italian Resistance. The poem's final lines describe the techniques and characters that empower Rossellini's filmic version of history:

Quasi emblema, ormai, l'urlo della Magnani,  
 sotto le ciocche disordinatamente assolute,  
 risuona nelle disperate panoramiche,  
 e nelle sue occhiate vive e mute  
 si addensa il senso della tragedia.  
 È lì che si dissolve e si mutila  
 il presente, e assorda il canto degli aedi.

(*Poesie* 190)

Here, in a poem written in 1958, Pasolini reveals his attitude regarding the evolving relationship of film and poetry. On the screen, the present is being shaped by the fictional representation of the past. Magnani's cry has become an emblem.

The power of these moving pictures, these emblems of communal suffering, fortifies Pasolini's growing realization that the cinema speaks to audiences beyond the reach of poetry and that the status of literary culture itself hangs in the balance. “The song of the bards” is being deafened by the cinema: “È lì che si dissolve e mutila / il presente, e assorda il canto degli aedi.” The cinema, as portrayed in this poem, has begun to take over the civil responsibilities that



Pasolini had previously assumed to be the province of literature. The cinema usurps the vatic powers of the bard as it recreates the past and consequently shapes and influences the political attitudes of the present.

Furthermore, this poem clearly illustrates what Teresa de Lauretis in describing Pasolini's film theory has characterized as his interest in film as a discursive practice rather than as an abstract system of signs. In "Proiezione al Nuovo di *Roma città aperta*," Pasolini emphasizes what de Lauretis calls "distinct communicative situations, particular conditions of reception, enunciation, and address" (44). More importantly, this text gives credence to her remarks concerning Pasolini's interest in the cinema's power to mold social attitudes:

In light of the developments within semiotics and especially of Eco's critique of iconism, it is interesting to reread Pasolini's essays on cinema, written in the mid-sixties and at the time quickly dismissed as un-semiotic, theoretically unsophisticated, or even reactionary. Ironically, from where we now stand, his views on the relation of cinema to reality appear to have addressed perhaps the central issues of cinematic theory. In particular, his observation that cinematic images inscribe reality as representation and his insistence on the "audio-visuality" of cinema . . . bear directly on the role that cinema's imaging has in the production of social reality.

(48-49)

The cinema's role in "the production of social reality" is precisely what interests Pasolini in "Proiezione al Nuovo di *Roma città aperta*." In describing the film audience, the movie theatre itself, the poster, the "epic neorealist landscape," and "the gates of the city of Rossellini," Pasolini powerfully evokes a significant moment of Italian history that he associates with film history as well as with his own personal history.

The connection between Italian history, its filmic representation, and Pasolini's personal history becomes more clear in the following poem. "Chi fui?" the poet asks as he continues his meditation on the power of the cinema, "Che senso ebbe la mia presenza / in un tempo che questo film rievoca / ormai così tristemente fuori tempo?" (*Poesie* 193). In this way, by implicating a critical conjuncture between history, filmic representation, and subjectivity, Pasolini anticipates what Linda Hutcheon describes as one of the chief concerns of postmodernism: "how exactly is it that we come to know the past?" (92). Hutcheon argues that the postmodernist impulse explores "the way in which narratives and images structure how we see ourselves and how we construct our notions of self, in the present and in the past" (7). Within this context, Pasolini's "Proiezione al Nuovo di *Roma città aperta*" not only points to the matrix of theoretical interests that he will develop in the following decades, but with its focus on the interpenetration of history, representation, and subjectivity this poem also foreshadows the postmodern concern with these very same issues.

Furthermore, Pasolini's film poem communicates a profound anxiety regarding the cultural status of the poet as he begins to question the relation between poetry, cinema, and other social discourses. Giuliano Manacorda, in discussing Pasolini's poetry from the 1970s together with that of the later Montale,<sup>3</sup> describes the Italian literary environment as follows:

Gli anni Settanta hanno visto il collasso stilistico di due grandi poeti: Pasolini e Montale. Gli ultimi libri di ambedue vivono la vertigine della perdita dello stile. La loro grandezza nasce da questa vertigine, da questo disperato spaesamento. La loro poesia, improvvisamente così poco poetica, priva dei punti fermi della metrica . . . si appiattisce sul parlato: vive l'angoscia della caduta della differenza, il panico di un'improvvisa confusione di identità.

(129)

While the problematics of Italian literary culture in the 1970s are writ large in both Montale and Pasolini, as Manacorda points out, it would seem that for Pasolini the seeds of this crisis can already be seen in the late 1950s in the poem "Proiezione al Nuovo di *Roma città aperta*." The loss of a civic mandate on the part of the poet, "un'improvvisa confusione d'identità," to use Manacorda's terms, is evident in Pasolini's realization that the cinema "assorda il canto degli aedi." Filmic representations of history are simply more alluring than literary representations. The audience for poetry has always been a restricted one and, in Italy, poets have faced particular problems stemming from the great linguistic diversity of the peninsula. It is not surprising therefore, given Pasolini's interest in *la questione della lingua* and the civic nature of his project, that his Muse inevitably seeks an outlet in other forms of cultural expression.

"[C]essa, la condizione di poeta," Pasolini states in "Poesia in forma di rosa," "quando il mito degli uomini / decade . . . e altri sono gli strumenti / per comunicare con uomini simili . . ." (*Poesie* 511). The status of literature in societies dominated by the mass media underlies Pasolini's impending shifts between poetry, the novel, and film. By describing himself in one poem as "Maciste magretto della letteratura" (*Poesie* 371), Pasolini directs irony towards himself as a contemporary "film hero." Rather than saving young women and defeating villains as Maciste did in numerous Italian silent epics in the 1920s and 1930s, however, Pasolini must come to the rescue of literature in the 1960s. His perception of literature's loss of its privileged cultural status and his expression of that perception through an ironic filmic reference can be related to what Schulte-Sasse describes as two of the defining characteristics of postmodernism: "postmodern art is obsessed with both the parodic undercutting of images and reflections on the institutional status of art in society" (22).

<sup>3</sup> For a penetrating analysis of Montale's experience of this "identity crisis of the poet," see Luperini.



Pasolini's reference to himself as "Maciste magretto della letteratura" undercuts this important film icon and also points to his questioning of the institutional status of literature. In a similar fashion, this ironic reference to the poet/director as a "film hero" also anticipates one of the characteristics of postmodernism that will later be theorized by Italo Calvino. "Il post-modernism," Calvino argues, "può essere considerato la tendenza a fare un uso ironico dell'immaginario dei mass media" (95).

Pasolini wrote some forty poems with filmic references from the late 1950s until his tragic death in 1975. While Pasolini's poetry in the 1960s began to register the effects of his turn to filmmaking, his films provided him with a new outlet in which to reflect on the changing status of literature. As is well known, Pasolini's film work makes use of a wide variety of classical literary texts: from the Old Testament, *Il vangelo secondo Matteo*, the letters of Saint Paul, and *I fioretti di San Francesco*, to *Le mille e una notte*, from *Medea*, *Edipo re*, and the *Orestiad* to the *Decameron*, *I racconti di Canterbury*, and *I promessi sposi*. By the same token, poetry and poets abound in Pasolini's films, screenplays, and film treatments. The list of poets woven into the fabric of Pasolini's film work ranges from Dante and Shakespeare to Rimbaud, Ezra Pound, and Allen Ginsberg, from Jacopone da Todi to Osip Mandelstam. *La rabbia*, with its poetic commentary written by Pasolini and recited by Giorgio Bassani, constitutes one of the most interesting examples to date of a successful combination of film documentary and poetry. Furthermore, Pasolini's poem on Marilyn Monroe in *La rabbia* together with his use of Orson Welles as the "poet-director" in *La ricotta* provide him with further occasions to direct irony toward the cinema and the mass media while also parodically undercutting his own persona as lyric poet.

Although we have only examined a few of the many hybrid texts that comprise Pasolini's exploration of the cinematic mode, his ironic genre-crossings beckon as a promising source of insight into postmodernism.<sup>4</sup> The transition from modernism to postmodernism, according to Fredric Jameson, involves "the erosion of the older distinction between high culture and so-called

---

<sup>4</sup> In a recent article on Pasolini's theoretical writings, Bruno argues that many of Pasolini's concerns in the 1960s anticipate both later post-structuralist developments and the condition of postmodernity. Commenting on the importance of Pasolini for understanding the postmodern "end of history," for example, Bruno writes: "[Pasolini's] polemics against the cultural logic of late capitalism were generally taken as nostalgia for an archaic world. Attacking the leveling of conflicts and the superficial unified picture resulting from the 'industrial puritanism' of consumer society, he called attention to regional cultures and historical peculiarities. Rather than a conservative call for traditional values, this interest in geographical and historical specificity can today be understood, in the context of postmodernism, as the denunciation of the end of history in the postmodern era. . . . Today Pasolini's call for a discursive reinscription of the past, and for the reenactment of historicity in cultural practices seems very contemporary. Also current are Pasolini's intertextual practice and his passion for quotations, which informs his writings as well as his cinema, filled by citations and remakes of literary texts . . ." (39).

mass or popular culture" (112). Since poetry has traditionally enjoyed high cultural status while film has been relegated to the lower spectrum of cultural production, Pasolini's intermingling of these two art forms offers a unique locus for charting the tensions or "erosion" between shifting cultural levels, to use Jameson's phrase.<sup>5</sup> In describing Pasolini as "l'immagine stessa della poesia e dell'impossibilità della poesia," Zanzotto's characterization of his film/poetry dynamics sheds light on the broader significance of Pasolini's undertaking:

Pasolini . . . è stato "poeta al massimo" perché si è trovato a ripetere quelle impossibilità che erano apparse già ai tempi di Baudelaire. Egli si è trovato di fronte, come altri oggi, alla radicalizzazione delle aggregazioni di necessario e impossibile che vide tutto un certo Ottocento, da Baudelaire a Rimbaud. Ma Pasolini ci ha dato questo nel modo più complesso e più "aggiornato", anche per aver rovesciato tutto il problema della poesia sul problema del cinema — e di questo su quello — secondo le esigenze del nostro tempo e della nostra realtà. Perciò il suo discorso è ancora tutto aperto, proiettato sul futuro, interpretabile e reinterpretabile. E lo sarà ancora per moltissimo tempo.

(228)

The origins of Pasolini's attempt to "rovesciare tutto il problema della poesia sul problema del cinema — e di questo su quello" can be seen in his "Proiezione al Nuovo di *Roma città aperta*." Pasolini's powerful attraction toward this film/poetry dynamic, what Williams has called the "cinematic mode," also finds expression in his other film poems, in his famous essay "Il cinema di poesia," and in many other hybrid texts. Moreover, as Zanzotto's highly intuitive remarks suggest, through poetry and through the cinema Pasolini was repeating "quelle impossibilità che erano apparse già ai tempi di Baudelaire." If, in Walter Benjamin's terms, "to Baudelaire, the lyric poet with a halo is antiquated" (192), the twentieth century has done nothing to restore the lustre of that halo. In other words, Pasolini's fear that the cinema "assorda il canto degli aedi," and his description of himself as "Maciste magretto della letteratura," may be read as a "più aggiornato" denunciation of the gulf separating the poet from his or her desired public, a gulf that was already seen by "un certo Ottocento, da Baudelaire a Rimbaud."<sup>6</sup>

Pasolini expresses this problematic "nel modo più complesso" because he uses both poetry and film to question the social identity of the poet. Since postmodernism emerges within the framework of and in response to modernism, Pasolini's use of cinema and poetry points to the inevitable continuity and

<sup>5</sup> For an interesting study of Pasolini's use of the term "cultura," and his predisposition toward high culture, see Barański.

<sup>6</sup> For a persuasive analysis of the importance of the symbolist poetic tradition on Pasolini's cinema, see Greene. See also Barański who discusses Rimbaud as one of Pasolini's intellectual paradigms.



discontinuity between these broad terms of periodic demarcation. "Perciò," to conclude with the words of Andrea Zanzotto, "il suo discorso è ancora tutto aperto, proiettato sul futuro, interpretabile e reinterpretabile. E lo sarà ancora per moltissimo tempo" (228).

*The University of Notre Dame*

### Works Cited

- Barański, Zygmunt. "Pier Paolo Pasolini: Culture, Croce, Gramsci." In *Culture and Conflict in Postwar Italy*. Ed. Z. Barański and R. Lumley. New York: St. Martins, 1990. 139-59.
- Benjamin, Walter. *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. New York: Schocken, 1969.
- Brunetta, Gian Piero. *Forma e parola nel cinema*. Padova: Liviana, 1970.
- Bruno, Giuliana. "Heresies: The Body of Pasolini's Semiotics." *Cinema Journal* 30.3 (Spring 1991): 29-42.
- Calvino, Italo. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Garzanti, 1988.
- de Lauretis, Teresa. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana UP, 1984.
- Golino, Enzo. *Pasolini: il sogno di una cosa. Pedagogia, eros, letteratura dal mito del popolo alla società di massa*. Bologna: Il Mulino, 1985.
- Greene, Naomi. *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*. Princeton: Princeton UP, 1990.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 1989.
- Jameson, Fredric. "Postmodernism and Consumer Society." *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Ed. Hal Foster. Port Townsend: Bay Press, 1983. 111-25.
- Luperini, Romano. *Montale o l'identità negata*. Napoli: Liguori, 1984.
- Manacorda, Giuliano. "Rivista d'attuale poesia." *Nuovi argomenti* n.s. 16 (1986): 129-32.
- Martellini, Luigi, ed. *Il dialogo, il potere, la morte. La critica e Pasolini*. Bologna: Cappelli, 1979.
- Naldini, Nico. *Pasolini, una vita*. Torino: Einaudi, 1989.
- Pasolini, Pier Paolo. *Le poesie*. Milano: Garzanti, 1975.
- Rinaldi, Rinaldo. *Pier Paolo Pasolini*. Milano: Mursia, 1982.
- Santato, Guido. *Pier Paolo Pasolini. L'opera*. Vicenza: Neri Pozza, 1980.
- Schulte-Sasse, Jochen. "Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism: Framing the Issue." *Cultural Critique* 5 (Winter 1986-87): 5-22.
- Stack, Oswald. *Pasolini on Pasolini: Interviews with Oswald Stack*. Bloomington: Indiana UP, 1969.
- Voza, Pasquale. *Tra continuità e diversità: Pasolini e la critica. Storia e antologia*. Napoli: Liguori, 1990.
- Williams, Raymond. *The Sociology of Culture*. New York: Schocken Books, 1982.
- Zanzotto, Andrea. "L'avventura della poesia." *Dialogo con Pasolini. Scritti 1957-1984*. Supplement to *Rinascita* 51.29 (dicembre 1984): 222-28.

## REVIEWS AND NOTES

### NOTES

**La scrittura femminile. Considerazioni in margine alla lettura di *Le stanze ritrovate. Antologia di scrittrici venete dal Quattrocento al Novecento*. A c. di Antonia Arslan, Adriana Chemello, Gilberto Pizzamiglio. Venezia, Eidos, 1991. Pp. 275.**

La forma "antologia" che si venne sviluppando durante il Rinascimento è stata, secondo molti critici, estremamente importante nel promuovere la pubblicazione di scritti di donne. Non necessariamente riflessione della convinzione dei vari editori che ci fosse una intrinseca validità in una scrittura al femminile, una tale inclusione faceva apparire la scelta editoriale illuminata e commercialmente interessante, ma (o forse sarebbe il caso di dire: perché) in fondo non cambiava niente. Come Nancy Miller ha notato sardonicamente, in una ricetta traboccante di nomi maschili, l'aggiunta di un elemento dell'altro sesso si disperde tra gli ingredienti principali ("Add a woman and stir" 46): presente sulla carta, la donna ha poco peso sulla bilancia.<sup>1</sup> Occasionalmente sono anche apparsi volumi dedicati a sole donne con le immancabili inclusioni di Vittoria Colonna, Veronica Gambara e Chiara Matraini, per fare alcuni esempi.<sup>2</sup> In tempi più recenti, antologie di scritti femminili sono state pubblicate raramente: tra i casi che vengono alla mente, e in ogni modo limitati a una copertura massima di due secoli, sono da ricordare il testo della Santoro e quello della Morandini. L'unica altra raccolta che viene a cimentarsi con un periodo più lungo è quella della Costa-Zalessow, con tutte le limitazioni dovute alla brevità.<sup>3</sup> Il volume *Le stanze ritrovate*, quindi, riempie un vuoto e si propone come strumento indispensabile in corsi di letteratura sulle donne.

Quello che a prima vista sorprende di più in questa antologia è il numero di letterate che provengono dal Veneto nel Rinascimento in senso lato, indice vistoso, questo, del fatto che Venezia era il centro indiscutibile delle attività letterarie nel Cinquecento e che un numero considerevole di stampatori, editori e librai operava nella città (493 secondo il Grendler su un totale di 1100-1200 in tutta Italia).<sup>4</sup> In questo senso l'introduzione della Arslan non manca di notare, e lamentare, l'assenza quasi assoluta di scrittura femminile nel Veneto odierno.

---

<sup>1</sup> *Parables and Politics: Feminist Criticism in 1986*, "Paragraph", 8 (1986), 40-53.

<sup>2</sup> Per un'accurata tabulazione rimando a Amedeo Quondam, *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma antologia*, Roma, Bulzoni, 1974.

<sup>3</sup> Di Anna Santoro si veda il volume *Narratrici italiane dell'Ottocento*, Napoli, Federico & Ardia, 1987. Della Giuliana Morandini è *La voce che è in lei. Antologia della narrativa femminile italiana tra '800 e '900*, Milano, Bompiani, 1980. Della Natalia Costa-Zalessow è *Scrittrici italiane dal XIII al XIX secolo*, Ravenna, Longo, 1982.

<sup>4</sup> Paul F. Grendler, *Critics of the Italian World 1530-1560*, Madison, U of Wisconsin P, 1969, p. 6, n. 7.



L'antologia presenta le diverse letterate in ordine cronologico cominciando da Isotta Nogarola che scrisse in latino agli inizi del quindicesimo secolo e finendo con Giovanna Zangrandi, morta nel 1988. Di ogni autrice viene data una lista di pubblicazioni, una bibliografia, un'introduzione critica di 2-4 pagine e una scelta di opere. L'apparato bibliografico varia quanto mai e certamente sarebbe stato interessante vedere riflesso nell'antologia quanto i numerosi contributi americani sul soggetto abbiano offerto recentemente. Gli studi di Margaret King sulle umaniste Nogarola e Fedele, quelli di Ann Rosalind Jones e Fiora Bassanese sulla Stampa e la Franco e quelli di Louise George Clubb sulla Andreini hanno non solo contribuito a inserire queste scrittrici nel canone, ma, nel caso della Jones, le hanno anche inquadrate in un fenomeno europeo.

La raccolta offre un'autrice non veneta, Caterina Percoto, i cui motivi per l'inclusione mi sfuggono visto che la Percoto non ha mai abitato né pubblicato nel Veneto e l'unico legame, mi pare, con la regione è costituito dalla corrispondenza con una veneta, anch'essa inclusa nell'antologia, Luigia Codemo. A questo punto, allora, perché non includere Laura Cereta, nata a Brescia e suddita di Venezia? Vorrei anche mettere in discussione l'esclusione di Elena Cornaro Piscopia di cui si dubita la portata letteraria. Sappiamo bene che quel che fa letteratura tende a fluttuare attraverso i secoli con i vari movimenti culturali e mi sembra che una donna del Seicento che conosceva il greco, il latino, l'ebraico, l'arabo, il caldaico, l'inglese e naturalmente l'italiano, per non parlare delle sue abilità filosofiche e teologiche, vada studiata al di là del fatto storico che di per sé l'ha resa famosa, il suo essere stata, nel 1678, la prima donna a laurearsi nel mondo.<sup>5</sup> Non è in discussione se la produzione letteraria della Cornaro sia o non sia consistente; è tuttavia importante, nel giudicare le dotte di questo periodo, valutare non solo il valore intrinseco delle loro argomentazioni ma anche il fatto che esse siano riuscite a farle e, facendole, a essere prese sul serio. Come la Jardine nota, qualsiasi commento sulle orazioni delle umaniste, dalla Nogarola alla Fedele alla Cereta, non manca di mettere in rilievo la loro eccezionalità. Eppure, a leggerle nel contesto di quello che altri umanisti hanno prodotto, esse ci sembrano competenti, ma non indimenticabili. Quello che è eccezionale è che queste orazioni siano state scritte da donne in un periodo così poco ben disposto verso la donna, e che nonostante le limitazioni sociali imposte al sesso femminile, quali l'ingiunzione di non insegnare e di non occuparsi di teologia, queste umaniste siano riuscite a salire in cattedra, anche se solo occasionalmente.<sup>6</sup>

È indubbio che questa antologia arriva in un momento di grande interesse in figure femminili dimenticate o studiate in contesti "altri": mi riferisco agli studi della Chemello su Moderata Fonte che hanno reso difficile parlare oggi di libri sul

<sup>5</sup> Per un (caldo) invito allo studio della Cornaro, rimando a Paul Kristeller, *Learned Women of Early Modern Europe: Humanism and University Scholars*, in *Beyond Their Sex: Learned Women of the European Past*, a c. di Patricia Labalme, New York, New York UP, 1980, in particolare pp. 98-104. Nello stesso volume Labalme (*Women's Roles in Early Modern Italy: An Exceptional Case*) parla della singolarità della Cornaro ma manifesta dubbi sul valore artistico dei suoi contributi.

<sup>6</sup> "That the woman performs is remarkable; what she performs is not to the point" (Lisa Jardine, *Women Humanists: Education for What?*, in Anthony Grafton and Lisa Jardine, *From Humanism to the Humanities*, Cambridge, Harvard UP, 1986, p. 45, n. 44).

comportamento senza tenere conto del contributo di questa scrittrice, o alla rilettura di Maria Savorgnan condotta della Zancan. Se nel passato l'importanza della Savorgnan era pedissequamente assegnata al fatto che essa era stata corrispondente di Bembo, e quindi funzionava come elemento per una biografia purtroppo non sua, se, come ci dice Giorgio Padoan, il Bembo conservò le lettere non tanto per vanità o per ricordo di una passione finita, ma perché esse costituivano "consapevole esempio di una civiltà amoroso-letteraria degna di essere tramandata ai posteri",<sup>7</sup> la Zancan mette in chiaro che si ballava in due nel carteggio d'amore e che la Savorgnan, pur parlando di elementi quotidiani, ben mostrava conoscenze petrarchesche e non mancava di reclamare a sé parità intellettuale con il famoso corrispondente. Le introduzioni critiche sono quasi sempre dettagliate e *ad hoc*: citerei come esemplari i saggi della Sartori sulla Campiglia, della Zancan sulla Stampa, della Chemello sulla Fonte e della Arslan sulla Zangrandi. In alcune introduzioni però le considerazioni scadono a volta, e sorprendentemente, nel personale, come quando si scrive che la Tarabotti era "bellina, ma zoppa" (119), la Renier Michiel "di statura inferiore alla media, ma aggraziata" (165), la Copio Sullam "bionda, bellissima" (112) e la Teotochi Albrizzi "fascinosa" (175). Non siamo molto lontani dalla relazione che il Poliziano fece a Lorenzo de' Medici dopo il suo primo incontro con Cassandra Fedele: "È cosa, Lorenzo, mirabile, né meno in volgare che in latino; discretissima, et meis oculis etiam bella. Partimi stupito."<sup>8</sup> Che questi commenti siano fuori posto in un'antologia di scrittori è di per sé un'indicazione di quanta strada tutto sommato sia ancora necessario percorrere per parlare di letterate *qua* letterate. Non per niente la Nogarola, in un dialogo su Adamo e Eva, si era scusata con il suo interlocutore non tanto di essere donna letterata, "poiché questa non è impresa da donnicciola", quanto di essere donna *tout court*, "debole e modesta", conscia quindi che l'eloquenza femminile venisse equiparata a mancanza di castità. "Nullam eloquentem esse castam" (53), aveva scritto anonimamente (e animosamente) Niccolò Barbo accusandola di aver commesso incesto con il fratello.<sup>9</sup>

Su una direttiva non troppo diversa, i commenti di Piernario Vescovo su Isabella Andreini suggeriscono che questa scrittrice avrebbe fatto bene a parlare poco o a parlare meno. In questo senso l'intento del critico mi sembra contrario agli scopi degli editori: invece di aumentare interesse per la Andreini, la sua lettura lo fa perdere. Secondo il Vescovo, la scrittura di questa letterata sarebbe un insieme di "debolissime prove", di "tributi stereotipi, finzioni calcolate" (86); il suo testo più interessante, *Mirtilla*, diventerebbe roba da niente quando lo si inserisce in una tradizione che per se stessa sembra valere poco ("nel modesto quadro medio della straripante produzione pastorale coeva", 89). Il Vescovo anche ricicla la solita lamentela che la Andreini non ha scritto come donna e, naturalmente, quel che ci avrebbe dato come uomo è un poco riuscito travestimento ("travestendosi alla meglio nei panni d'occasione", 87). Adesso,

<sup>7</sup> *I fantasmi di Tancredi*, Caltanissetta, Sciascia, 1972, p. 417.

<sup>8</sup> In I. Del Lungo, *Prose vulgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite di Angelo Ambrogini Poliziano*, Firenze, 1867, p. 81.

<sup>9</sup> Rimando a A. Segarizzi, *Niccolò Barbo, patrizio veneziano del secolo XV e le accuse contro Isotta Nogarola*, "Giornale storico della letteratura italiana", 43 (1904), 39-49. Si veda anche Margaret King, *The Religious Retreat of Isotta Nogarola (1418-1466): Sexism and Its Consequences in the Fifteenth Century*, "Signs", 3 (1978), 807-22.



mettendo da parte la considerazione, e non mi sembra cosa da poco, che la Andreini sia stata la prima donna di successo del teatro italiano, famosa ben al di fuori dei confini nazionali, e che sia stata capace di raggiungere questo successo in pochi anni e nonostante sette figli e un numero imprecisato di gravidanze, mi sembra che questo voler ricercare a tutti i costi uno specifico femminile nella venuta alla scrittura delle donne sia un'operazione quanto mai riduttrice. Perché lo scrivere da donna, come dimostra la geniale riscrittura dell'io petrarchesco al femminile operata nell'ambito veneziano dalla Stampa e dalla Franco, era un'operazione pericolosa, e non per niente i nomi di queste due poetesse sono inevitabilmente accompagnati dalla qualifica di "cortigiane oneste". E anche questo non è bastato, perché solo tre sonetti della Stampa furono pubblicati durante la sua vita in un periodo in cui, per citare un esempio *a contrario*, Laura Terracina, un'altra autrice spesso rimproverata di scrivere da uomo, ebbe quattordici edizioni dei suoi commenti alle ottave iniziali dell'*Orlando furioso*. Le *Rime* della Franco videro un percorso editoriale relativamente più facile perché avevano alla base una strategia quanto mai interessante. Come le composizioni in ambito extra-veneto della Tullia d'Aragona, le rime furono composte in forma di "capitoli", cioè come risposte a sonetti e canzoni ("proposte") di letterati che con le loro tenzoni e lodi della scrittrice venivano implicitamente a autorizzare l'appropriazione di un io femminile da parte della corrispondente. Quest'io era poi tutto sommato non tanto un io specificamente femminile, quanto un io inclassificabile, e quindi non pericoloso: la Franco non ha mai negato (o nascosto) la sua professione di cortigiana. In un contesto di recupero della scrittura femminile i commenti del Vescovo sono alla stessa stregua dei commenti del Magnifico in difesa delle donne in una sezione de *Il libro del cortegiano*. Qui perfino la Emilia Pio, volutamente estranea a un discorso di donne su donne, si lamenta a un certo punto della evidente mancanza di energia nel controbattere che mostra il difensore ufficiale del suo sesso: "or no intendemo già in che modo voi ci diffendiate".<sup>10</sup> Il mio punto non è che un libro di scrittrici debba essere un libro in difesa di questo genere, ma che non vedo l'importanza di recuperare un'autrice, che, caso interessante, ha bisogno meno delle altre di essere recuperata (il suo nome appare immancabilmente in tutte le antologie sul teatro in Italia) semplicemente per eliminarla.

Più specificamente, non credo sia politicamente conveniente categorizzare la donna sempre come "altro" perché questa alterità presuppone uno standard di "non altro", di sempre uguale, un punto di riferimento che necessariamente si rivela maschile, forte o debole secondo le varie mode filosofiche, ma sempre in posizione di soggetto e in ambito eterosessuale. In questo senso è interessante leggere le scelte della Campiglia nel contesto di quello che viene offerto oggi dalla critica femminista. Perché, diversamente dalle critiche femministe liberali che discutono sulla eguaglianza tra uomo e donna e sui diritti delle donne (ho in mente Mary Wollstonecraft per fare un esempio storico e i vari movimenti per la liberazione della donna, mentre in ambito rinascimentale prenderei il caso della Marinelli, che opta per la superiorità), diversamente dalle critiche femministe socialiste che leggono il lavoro delle donne, compreso quello domestico, come produzione, e quindi come avente valore materiale implicito (il caso della Kaplan e della Hamilton e in ambiente veneto, mi sembra, della

<sup>10</sup> Baldassare Castiglione, *Il libro del cortegiano*, Milano, Mursia, 1972, 3.17.223.

Fonte con la sua lunga digressione sul sapere delle donne nel campo delle erbe), e diversamente dalle femministe post-strutturaliste che decostruiscono la categoria "uomo" e "donna", spesso usando strumenti psicoanalitici lacaniani e post-freudiani, o lasciano spazio all'esperienza per un recupero della soggettività femminile (il caso della Kristeva, della Irigaray, della Cavarero, di molta critica americana recente e, nel testo in considerazione, suggerirei il nome della Tarabotti nella sua difesa, per esempio, del lusso femminile), la critica femminista radicale (ho in mente qui la Wittig) cerca di eliminare la tirannia che l'elemento biologico ha da sempre esercitato sulle donne naturalizzandone in un certo senso l'oppressione sociale, culturale e filosofica. E così non solo la riproduzione viene a essere inficiata di nessi negativi, ma viene interrogato il principio stesso dell'eterosessualità come elemento base delle istituzioni sociali patriarcali. E questo ci riporta alla Campiglia che ha scelto, a quanto ci racconta la Sartori, non solo di negare il valore dell'eterosessualità, ma, sebbene sposata, di celebrare la propria verginità, al modo delle mistiche del tardo romano impero e del medioevo. Una scelta che aveva precedentemente portato Isotta Nogarola a rifiutare il matrimonio e a isolarsi nella sua "libreria cella".

Adesso è vero che questo desiderio di non sposarsi e di rimanere vergini è stato a volte recuperato dagli uomini — il caso delle umaniste — come dimostrazione che queste donne erano diverse dal loro sesso, meno donne o non donne, e che era in nome di questa eccezionalità, del loro *virilis animus*, che meritavano di raggiungere la gloria letteraria al pari degli uomini. Così, in una famosa lettera alla Fedele, Poliziano si meravigliava che una donna possedesse tanta dottrina per poi correggersi subito perché quella che lui lodava, aggiungeva, non era una donna, ma una fanciulla, una vergine: "Mira profecto fides, tales proficisci a femina (quid autem a femina dico?) imo vero a puella, et Virgine potuisse".<sup>11</sup> La scelta della Campiglia, però, ha poco a che fare con giochi *ad hominem* perché nel suo caso la libertà sessuale che le viene in un certo senso dal matrimonio viene recuperata non come libertà di donarsi (a un altro, dentro o fuori l'ambito legale), ma come libertà di non donarsi, di non entrare nel regime di scambio che secondo Lévi-Strauss è alla base della nostra società e, implicitamente quindi, della risultante oppressione femminile.<sup>12</sup>

Che la biologia abbia avuto un ruolo quanto mai negativo nella vita di queste letterate è indubbio: Moderata Fonte è morta di parto, Isabella Andreini di aborto naturale (era alla sua ottava gravidanza) e dubbi rimangono sulle cause della morte di Gaspara Stampa. Che le letterate del Rinascimento abbiano visto nel rifiuto della sessualità una via d'uscita dalla soggezione femminile è altrettanto indubbio: Corinna ne *Il merito delle donne* della Fonte, appropriando il grido di libertà lanciato dall'amazzone Marfisa nell'*Orlando furioso*, rivendica a sé il diritto al successo

<sup>11</sup> *Clarissimae feminae Cassandrae Fidelis Venetae epistolae et orationes*, a c. di I. P. Tomasinus, Padova, 1636, p. 155.

<sup>12</sup> G. Mantese sembra suggerire che il motivo per cui la Campiglia così energicamente chiedesse l'annullamento del matrimonio e successivamente rifiutasse anche la possibilità che il marito usufruisse della sua dote alla morte, sarebbe da ricercare nell'impotenza di Dionisio Colzé. Il matrimonio, in ogni caso, non fu mai annullato e il Colzé rientrò legalmente in possesso di una parte della dote alcuni anni dopo la morte della moglie con il consenso dei fratelli. Si veda *Per un profilo storico della poetessa vicentina Maddalena Campiglia: aggiunte e rettifiche*, "Archivio veneto", 81 (1967), 89-123.



letterario appunto perchè, nella sua scelta di verginità, non ha da dipendere dagli uomini ("Non servo alcun, né d'altri son che mia,/ . . / Poiché fallacia d'uom non n'interrompe,/ Fama e gloria n'attendo in vita, e in morte" [76]). Analogamente la ninfa Flori, nella omonima favola pastorale di Campiglia, celebra il valore della maternità mentale: piuttosto che figli, essa ragiona, è meglio per le donne creare (e crearsi) come intellettuali.

Che un numero così rilevante di donne di una sola regione, infine, sia arrivato alla scrittura quando, e fino a tempi recenti, sono mancati i mezzi e le scuole per istruirsi (secondo il Baldo, nel 1587 solo lo 0,1% delle "putte" aveva accesso all'istruzione a Venezia, e certamente le cose andavano meglio in quella città che nel resto dell'Italia),<sup>13</sup> dovrebbe farci riflettere su quanto non è a noi arrivato. Sappiamo che la Fonte si è istruita seguendo le lezioni assegnate al fratello, stando al racconto dello zio Doglioni incluso nel trattato *Il merito delle donne* pubblicato postumo, e che Angela Veronese si autoinsegnò l'alfabeto ricalcandolo da fogli messi contro i vetri della finestra. Politicamente astuta, Marinelli in *La nobiltà delle donne* non manca di indicare esplicitamente nel diniego all'educazione femminile il desiderio maschile di mantenere una propria, non si sa quanto minacciata, superiorità: "gli uomini, temendo di non perdere la signoria, e divenir servi delle donne, vietano a quelle ben spesso anco il saper leggere e scrivere."<sup>14</sup> E non si dimentichi che è grazie a un'altra veneta, anch'essa inclusa nell'antologia, Erminia Fuà Fusinato, la quale creò una scuola femminile superiore a Roma nel 1874, che l'educazione femminile riuscì a fare un enorme passo avanti. Altre donne hanno smesso di scrivere durante il matrimonio, come la Cassandra Fedele, o perché mancava il tempo a disposizione, come la Percoto, quando dovette assumere la conduzione della sua azienda. Al tempo stesso, sappiamo che in famiglie di letterati la venuta alla scrittura delle donne era incoraggiata e coltivata: la Nogarola fu educata dai migliori umanisti, la Marinelli fu istruita dal padre, famoso medico veneziano, e la Caminer Tura fu indirizzata presto al giornalismo sulla scia dei familiari. Sappiamo anche quanto la presenza di altre letterate sia stata importante nel processo di crescita artistica. Valga per tutte il caso della Bergalli Gozzi che assiduamente frequentava il salotto della pittrice Rosalba Carriera.

In un celebre saggio sul Rinascimento pubblicato qualche anno fa, Joan Kelly-Gadol si chiedeva se le donne avessero avuto anche loro un Rinascimento di cui essere orgogliose, in un periodo in cui gli uomini (Pico della Mirandola in testa) erano impegnati a affermare la loro soggettività e genialità.<sup>15</sup> Kelly-Gadol concludeva che in realtà, e nonostante le apparenze, c'era poco da congratularsi perché le nuove leggi sembravano restringere nell'ambito borghese, piuttosto che allargare, il territorio di competenza femminile. Leggendo quest'antologia di scrittrici venete si arriva a

<sup>13</sup> *Alunni, maestri e scuole in Venezia alla fine del XVI secolo*, Como, New Press, 1977, p. 12.

<sup>14</sup> *Donna e società nel Seicento: Lucrezia Marinelli e Arcangela Tarabotti*, a c. di Ginevra Conti Odorisio, Roma, Bulzoni, 1979, p. 120. Secondo Patricia Labalme, la Marinelli scelse di femminizzare il suo nome in "Marinella": *Venetian Women on Women: Three Early Modern Feminists*, "Archivio veneto" 117 (1981), 81-109; rimando a p. 92, n. 32.

<sup>15</sup> *Did Women have a Renaissance?*, in *Women, History, and Theory. The Essays of Joan Kelly*, Chicago, U of Chicago P, 1984, 19-50. Si veda anche Catherine Belsey, *The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama*, New York, Methuen, 1985, pp. 149-50.

tutt'altra conclusione perché mai si è avuta tanta testimonianza di fervore intellettuale femminile quanto nel periodo di due secoli che va dalla Nogarola alla Tarabotti. Il resto, a paragone, è pallida cosa.

È quindi da auspicarsi che, nel contesto di riscoperta, valutazione e sistemazione delle letterate italiane, una raccolta antologica come questa possa servire da invito alla lettura per neofiti e da spunto ad altre, più dettagliate letture da parte di specialisti. Mi permetto di correggere l'apparato bibliografico, di per sé sostanziale, che il libro offre, di una bibliografia di scritti su scrittrici venete pubblicati recentemente negli Stati Uniti.

Adler Sara, *Veronica Franco's "Terze Rime": Subverting the Master's Plan*, "Italice" 65 (1988), 211-33.

Bassanese Fiora, *Gaspara Stampa*, Boston, Twayne, 1982.

———, *Gaspara Stampa's Poetics of Negativity*, "Italice" 61 (1984), 335-46.

———, *Private Lives and Public Lies: Texts by Courtesans of the Italian Renaissance*, "Texas Studies in Literature and Language" 30 (1988), 339-53.

———, *What's in a Name? Self-Naming and Renaissance Women Poets*, "Annali d'Italianistica" 7 (1989), 105-15.

Collina Beatrice, *Moderata Fonte e "Il merito delle donne"*, "Annali d'Italianistica" 7 (1989), 142-64.

Clubb Louise George, *Italian Drama in Shakespeare's Time*, New Haven, Yale UP, 1989.

Holm Janice, *The Myth of a Feminist Humanism*, "Soundings" 68 (1984), 443-52.

Jardine Lisa, *Women Humanists: Education for What?*, in Anthony Grafton & Lisa Jardine, *From Humanism to the Humanities*, Cambridge, Harvard UP, 1986, 29-57.

Jones Ann Rosalind, *Assimilation with a Difference: Renaissance Women Poets and Literary Influences*, "Yale French Studies" 62 (1981), 135-53.

———, *City Women and Their Audiences: Louise Labé and Veronica Franco*, in *Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, a c. di Margaret Ferguson, Maureen Quilligan e Nancy Vickers, Chicago, U of Chicago P, 1986, 299-316.

———, *The Currency of Eros: Women's Love Lyrics in Europe, 1540-1620*, Bloomington, Indiana UP, 1990.

———, *New Songs for the Swallow: Ovid's Philomela in Tullia d'Aragona and Gaspara Stampa*, in *Refiguring Woman. Perspectives on Gender in the Italian Renaissance*, a c. di Marilyn Migiel e Juliana Schiesari, Ithaca, Cornell UP, 1991, 263-77.

———, *Surprising Fame: Renaissance Gender Ideologies and Women's Lyric*, in *The Poetics of Gender*, a c. di Nancy Miller, New York, Columbia UP, 1986, 74-95.

Jordan Constance, *Renaissance Feminism. Literary Texts and Political Context*, Ithaca, Cornell UP, 1990.

King Margaret, *Book-Lined Cells: Women and Humanism in the Early Italian Renaissance*, in Patricia Labalme, *Beyond Their Sex* 66-90.

———, *The Religious Retreat of Isotta Nogarola (1418-1466): Sexism and Its Consequences in the Fifteenth Century*, "Signs" 3 (1978), 807-22.

———, *Thwarted Ambitions: Six Learned Women of the Italian Renaissance*, "Soundings" 59 (1976), 280-304.



- King Margaret and Albert Rabil, a c. di, *Her Immaculate Hand: Selected Works by and about the Women Humanists of Quattrocento Italy*, Binghampton, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1983.
- Kristeller Paul, *Learned Women of Early Modern Italy: Humanists and University Scholars*, in *Beyond Their Sex* 91-116.
- Labalme Patricia, a c. di, *Beyond Their Sex: Learned Women of the European Past*, New York, New York UP, 1980.
- \_\_\_\_\_, *Women's Roles in Early Modern Venice: An Exceptional Case*, in *Beyond Their Sex* 129-52.
- Lipking Lawrence, "Could I Be Like Her?" *The Example of Women Alone*, in Lawrence Lipking, *Abandoned Women and Poetic Tradition*, Chicago, U of Chicago P, 1988.
- Malpezzi Price Paola, *A Woman's Discourse in the Italian Renaissance: Moderata Fonte's "Il merito delle donne"*, "Annali d'Italianistica" 7 (1989), 165-81.
- Niccoli Gabriel, *Eros and the Art of Self-Promotion in Veronica Franco's "Terze Rime"*, in *IRSA*, a c. di Jean Brink and Pier Raimondo Baldini, River Forest, Rosary College, 1989, 53-62.
- Phillippy Patricia, *Gaspara Stampa's "Rime": Replication and Retraction*, "Philosophical Quarterly" 68 (1989), 1-23.
- Rosenthal Margaret, *A Courtesan's Voice: Epistolary Self-Portraiture in Veronica Franco's "Terze Rime"*, in *Writing the Female Voice: Essays on Epistolary Literature*, a c. di Elizabeth Goldsmith, Boston, Northeastern UP, 1989, 3-24.
- \_\_\_\_\_, *Veronica Franco's "Terze Rime": The Venetian Courtesan's Defense*, "Renaissance Quarterly" 42 (1989), 227-57.
- Schiesari Juliana, *Appropriating the Work of Women's Mourning: The Legacy of Renaissance Melancholia*, in *Working Papers for the Center of Twentieth Century Studies*, U of Wisconsin-Milwaukee, 1990. 1-25.
- \_\_\_\_\_, *The Gendering of Melancholia: Feminism, Psychoanalysis and the Symbolics of Loss in Renaissance Literature*, Ithaca, Cornell UP (in corso di stampa).
- \_\_\_\_\_, *In Praise of Virtuous Women? For a Genealogy of Gender Morals in Renaissance Italy*, "Annali d'Italianistica" 7 (1989), 66-87.
- Vitiello Justin, *Gaspara Stampa: The Ambiguities of Martyrdom*, "Modern Language Notes" 90 (1975), 58-71.
- Warnke Frank, *Gaspara Stampa: Aphrodite's Priestess, Love's Martyr*, in *Women Writers of the Renaissance and Reformation*, a c. di Katia Wilson, Athens, U of Georgia P, 1987, 3-21.
- \_\_\_\_\_, a c. di, *Three Women Poets: Renaissance and Baroque: Louise Labé, Gaspara Stampa, and Sor Juan Ines de la Cruz*, Lewisburg, Bucknell UP, 1987.
- Wilson, Katia, a c. di, *An Encyclopedia of Continental Women Writers*, New York, Garland, 1991.
- Zancan Marina, *L'intellettualità femminile nel primo cinquecento: Maria Savorgnan e Gaspara Stampa*, "Annali d'Italianistica" 7 (1989), 42-65.

## ITALIAN BOOKSHELF

Edited with the collaboration of Paolo Cherchi,  
Albert N. Mancini, Gustavo Costa, Valeria Finucci, and John P.  
Welle

**Renato Rosselli.** *Dizionario guida alla scelta dei sinonimi e dei contrari.* Firenze: Sandron, 1989. Pp. 1439 + XXIII.

In a delightful review of the new *Dizionario italiano ragionato*, Raffaele Simone observes that, inasmuch as the dictionary he is reviewing has sold more than fifty thousand copies in two years, "di vocabolari ce n'è sempre bisogno" (Simone, 1990). Proof of the veracity of Simone's words is a brief outline of dictionaries that have appeared in Italy in the past twenty years. In addition to the nine dictionaries of Italian language proper (some of which sold more than three hundred thousand copies in one year), Italy's voracious appetite for dictionaries prompted the appearance of three tomes of legal terminology (one in French, one in Russian, and one in English), two frequency dictionaries, two English-Italian dictionaries of business and economics, two dictionaries of Italian words of English derivation, one each of politics, neologisms, science and technology, philosophy, information science, photography, sports, sociology, psychoanalysis, economics, and medicine. Considering that my list is by no means exhaustive, this is not too bad for a country of Italy's size!

We should then not be surprised that editor Remo Sandron has commissioned Renato Rosselli to prepare this new dictionary of synonyms and antonyms that, after ten years of preparation, has seen the light under the tutelage and with a preface of Francesco Sabatini, professor of History of the Italian Language at the University of Rome, and president of the Italian Society of Linguistics. Sabatini's point of view is the same held by the father of Italian lexicography, Tommaseo; namely, that true synonyms really do not exist; in the presenter's words, the dictionary's purpose will be that of bringing the old master's dictionary up to date, using a different lexicographical technique, and reflecting another *Sprachgefühl*. The present dictionary has, therefore, eliminated all international scientific vocabulary words, that, by their very nature, do not allow any approximation. It indicates parts of speech, etymology, labels, synonyms and antonyms and is, in fact, very similar to any other general dictionary, with the difference that, as Sabatini puts it, there runs through the dictionary "the red thread of semantic relations that tie one word to another."

The *Guida* is accompanied by a list of linguistic terminology, which, if one wished to be hyper-critical, could be condemned for not being integrated with other similar entries within the body of the dictionary. In the matter of dictionaries, however, one should always remember Dr. Johnson's warnings that "the humble



drudge" can only avoid reproach, without ever aspiring to praise, and that one should be very frugal in criticizing fellow lexicographers. Whether this *Guida* may compare, as Sabatini affirms (VIII), with the French *Petit Robert*, in which one goes from "des mots que vous connaissez, à tous les autres par l'analogie," is open to contention, since there are some inconsistencies that blemish this dictionary. To give but one example, we need to look only at the entry *ancòra*: it is shown *adv.* (adverb) and its derivation from O.F. *encore* is added. We then find three main meanings: 1. a) The repetition of an action as in "lo vedrò ancora domani." The synonyms "di nuovo" and "nuovamente" are indicated. b) The continuation of an action either in the past, present, or future, as in the examples "stava ancora lavorando," "c'è ancora abbastanza luce," and "pioverà ancora domani?" The synonyms are "sempre" and "tuttora." 2. It may also indicate a temporal deadline such as: a) in the present "ancora non è venuto," with the synonyms "fino a questo momento," or "finora." b) In the past as in "Ancora non avevo preso una decisione." The synonyms are "fino ad allora" and "fino a quel momento." 3. It may finally have a copulative function such as in "Gli dissi ancora di non farlo ("Again and again I told him not to do it"). Synonyms are "anche," "inoltre," and "pure." When, however, we look for "di nuovo" that we expect to find under "nuovo," this adverbial expression is absent. When we look for "finora," the entry is absent and under "pure" we do not find a cross-reference to "ancora."

Looking for an example under verbs, "astrologare" shows the synonym "divinare," but the latter fails to be cross-referenced to "astrologare"; the same occurs with "indovinare," which is shown as a synonym of "astrologare" but does not refer to "indovinare"; a similar lack of cross-referencing happens with "predire," "pronosticare," and "vaticinare."

One final example could be drawn from the noun "entrata," (4.), which has as synonyms, "reddito," "rendita," and "utile"; while "rendita" is cross-referenced to "entrata," "reddito" and "utile" fail to mention "entrata" as a synonym. Probably because automobile and airplane terminology does not lend itself to synonyms, most references to such conveyances are avoided. The user should, however, be informed that many of these terms apply to more than one item; "cofano" is not only a box, or a chest, but is also the car's hood.

A dictionary should be a mirror of society, and if changes occur in the usage of words that, once upon a time, might have offended the purchaser, these changes should be reported. The *Dizionario guida* is, on the other hand, affected by a strange prudery that does not seem to follow a logical pattern. Some of the words that used to be considered vulgar, describing either the sexual act or scatological functions, are present, and the user is warned by the label "volg."; such is the case with "coglione," "culo," "pene," and "vulva"; it is not clear, on the other hand, why "cazzo" is not entered, especially since the interjection "Che cazzo!" is hardly considered vulgar any more, and may simply be labeled colloquial. The same observation could be extended to the word "minchione," which is entered in the dictionary while "minchia" is not; anyone who has seen the recent film "Cinema Paradiso" may testify that this interjection is part and parcel of everyday language. It is equally baffling to fathom why the dictionary mentions "fottere" and not "chiavare," a verb that is just as vulgar and has approximately the same frequency.

Another strange feature of the dictionary is that of leaning heavily toward the

Tuscan usage, which is suggested by the fact that "tosco." is the only dialectal label mentioned among abbreviations. It is even more striking to witness the presenter as being extremely proud of the author's Tuscan credentials; it seems bizarre, at the very end of the eighties, to witness a scholar of the caliber of Sabatini extolling the virtues of this dictionary because of "il suo fervido, non occultabile amore per la favella toscana" (IX). These words could have been uttered in the sixties, when the Tuscan-leaning tendency, epitomized by the DOP, was still popular; nowadays, after Nora Galli de' Paratesi's studies, this seems to be no longer the leading theory in modern Italy.

An entire new generation of dictionaries on disc is now being prepared and is already invading the Italian market (Ferraris). It may well be that, in a couple of years, dictionaries such as that of Rosselli's will be obsolete, and will be replaced by "electronic dictionaries" that will be updated every six months, and will keep the user informed of all changes in the language.

Robert C. Melzi, *Widener University*

## Bibliography

- Abbagnano, Nicola. *Dizionario di filosofia*. Torino: UTET, 1971.
- Antola, M, L. Mezzalana, and R. Negrini, N. Scarabattolo. *Dizionario di informatica*. Milano: Mondadori, 1985.
- Bartolini, U., C. Tagliavini, and A. Zampolli. *Lessico di frequenza della lingua italiana (LIF)*. Milano: IBM Italia, 1971; Milano: Garzanti, 1972.
- Bobbio, Norberto, Nicola Matteucci, and Gianfranco Pasquino. *Dizionario di politica*. Torino: UTET, 1983.
- Calvenzi, Giovanna, Fabrizio Celentano, and Paolo Lazzarin. *Dizionario della fotografia: 2035 termini spiegati ed illustrati*. Roma: Ciapanna, 1984.
- Cortelazzo, Manlio, and Ugo Cardinale. *Dizionario di parole nuove*. 1964-1984. Torino: Loescher, 1986.
- Dardano, Maurizio. *Nuovissimo dizionario della lingua italiana*. 1st ed. Roma: Curcio, 1982; 2nd ed. Bologna: Thema, 1990.
- De Felice, Emidio, and Aldo Duro. *Dizionario della lingua e della civiltà italiana contemporanea*. Palermo: Palumbo, 1975.
- De Franchis, Francesco. *Dizionario giuridico inglese-italiano*. Milano: Giuffrè, 1984.
- de' Paratesi, Nora Galli. "Opinioni linguistiche e prestigio delle principali varietà regionali di italiano." *Italiano d'oggi*. Trieste: Lint, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Lingua romana in bocca ambrosiana*. Bologna: il Mulino, 1988.
- Dizionario enciclopedico scientifico e tecnico inglese-italiano, italiano-inglese*. AA. VV. Bologna: McGraw Hill-Zanichelli, 1980.
- Dogliotti, Miro, and Luigi Rosiello. *Il nuovo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana di Nicola Zingarelli*. Bologna, Zanichelli, 1983.
- Enrile, Eugenio. *Dizionario dello sport*. Roma: Edizioni Paoline, 1977.
- Ferraris, Maria. "Lessicografia e editoria elettronica." *Lettera dall'Italia* 20 (Oct.-Dec. 1990): 58.
- Gallino, Luciano. *Dizionario di sociologia*. Torino: UTET, 1978.
- Gianni, Angeli, et al. *Dizionario italiano ragionato (DIR)*. Firenze: D'Anna-Sintesi,



1988.

- Juilland, A., and V. Traversa. *Frequency Dictionary of Italian Words (FDIW)*. The Hague: Mouton, 1973.
- Laplanche, Jean, and J. B. Pontalia. *Enciclopedia della psicanalisi*. Bari: Laterza, 1974.
- Migliorini, Bruno, Carlo Tagliavini, and Pietro Fiorelli. *Dizionario di ortografia e di pronuncia (DOP)*. Roma: ERI, 1969.
- Napolitano, Tomaso. *Vocabolario giuridico russo-italiano*. Milano: Giuffré, 1981.
- Palazzi, Fernando. *Novissimo dizionario della lingua italiana*. New ed. Gianfranco Folena. Milano: Fabbri, 1974.
- Picchi, Fernando. *Economics & Business: Dizionario enciclopedico e commerciale inglese-italiano, italiano-inglese*. Bologna: Zanichelli, 1986.
- Premoli, Palmiro. *Vocabolario nomenclatore illustrato*. Milan: Soc. Ed. Aldo Manuzio, 1909-12. Reprint 2 vols. Bologna: Zanichelli, 1989.
- Ragazzini, G., and G. Gagliardelli. *Dizionario commerciale inglese-italiano, italiano-inglese*. Milano: Mursia, 1984.
- Rando, Gaetano. *Dizionario degli anglicismi nell'italiano postunitario*. Firenze: Olschki, 1987.
- Ricossa, Sergio. *Dizionario di economia*. Torino: UTET, 1982.
- Sciarone, A. G. *Vocabolario fondamentale della lingua italiana (VFI)*. Bergamo: Minerva italica, 1977.
- R. S. (Raffaele Simone). "Il Dizionario italiano ragionato." *Lettera dall'Italia* 18.5 (1990): 56-57.
- Schmid, Bona. *Words*. Firenze: Sansoni, 1989.
- Tommaseo, N., B. Bellini. *Dizionario della lingua italiana*. Repr. of the 1865-1869 ed. Milano: Rizzoli, 1977.
- Tortora, Giovanni. *Dizionario giuridico italiano-francese, francese-italiano*. Milano: Giuffré, 1982.
- Valente, Renato, and Maria Germana Malesani. *Dizionario medico Larousse*. Torino: S.A.I.E., 1984.

**Mario Santoro.** *Il libro a stampa. I primordi*. Napoli: Liguori, 1990. Pp. 410.

A distanza di dieci anni esce di nuovo questo manuale che l'autore ha aggiornato nella parte bibliografica ed ha ampliato con ben undici nuovi contributi sull'argomento. La prima edizione aveva avuto un buon successo, recensita anche su alcune riviste americane, e quindi è sembrato più che opportuno ripresentare questa utile antologia di scritti di vari autori attinenti alla storia del libro. Come spiega l'autore nella premessa alla prima edizione, qui riportata, il libro si divide in tre sezioni che abbracciano tre argomenti diversi.

La prima parte di carattere generale affronta il problema del libro a stampa in tutti i suoi aspetti dalla produzione alla distribuzione. Qui si trovano brani dei più grandi studiosi di bibliologia, autori di testi oramai classici: basti citare la Eisenstein, Hirsch, Steinberg, Martin e Fevre ecc. e tra gli italiani i decani di questa scienza cioè

Balsamo e Frattarolo. Questa sezione inizia con un contributo del Santoro stesso intitolato "Prolegomeni alla 'storia del libro'", in cui vengono presentati alcuni nodi problematici di una sociologia del libro nella catena produzione-fruizione e sfruttamento del mezzo mediatico da parte del potere, e finisce con alcune pagine dall'influente, anche se oramai molto datato, libro del McLuhan sulla *Galassia Gutenberg*, che fra l'altro è citato diverse volte dal Santoro stesso. Il quale comunque discute con grande cautela alcune conclusioni troppo acuminate dello studioso canadese, riaggiustando il tiro dell'argomentazione in base alle nuove acquisizioni della bibliologia. Ciononostante resta in Santoro, e si veda la conclusione dell'introduzione, una vena di "apocalitticismo" per usare un termine-idea coniato qualche decennio fa da Eco. Cioè che i mezzi di comunicazione di massa siano controllati da un potere occulto che domina le menti dei consumatori. Si fa credo confusione quando si omologano il libro e la stampa: vale a dire il concreto e l'astratto. La rivoluzione tecnologica è un fenomeno interessantissimo e lo si deve studiare in tutti i suoi particolari anche ad arrivare nelle sfere dell'ideologie; la storia del libro invece si colloca nella concretezza direi vivente della lettura. Si vedano allora le pagine molto stimolanti del libro dello Chartier, *Letture e lettori nella Francia di antico Regime* pubblicato da Einaudi nel 1988 stranamente non citato dal Santoro, in cui si mettono in discussione la differenziabilità di cultura alta e cultura popolare, e l'immediato effetto che la parola può avere sul pubblico. Cito da pag. XII: "Pensare le pratiche culturali in termini di appropriazioni differenziate significa anche non sopravvalutare l'efficacia di testi, parole e gesti che tentano di plasmare il modo di pensare e i comportamenti della gran parte della popolazione". Ritengo che si dovrebbe procedere su questa linea un po' più morbida di quella del Santoro, per non restare in vaghe formule di sociologismo difficilmente verificabili.

La seconda parte del volume ("I primordi della stampa in Europa e nel Nuovo Mondo") raccoglie diversi saggi di studiosi stranieri (Dahl, Moran, McMurtrie, ecc.) che tracciano la storia della nascita della stampa in Germania, Francia, Olanda, Spagna e Portogallo, Inghilterra, Europa orientale, Nuovo Mondo (cioè Messico) e Stati Uniti. È una panoramica molto esaustiva specialmente per il pubblico italiano che non trova tradotti questi testi antologizzati. Santoro ha fatto un lavoro molto pregevole nello scegliere e adattare con tagli i vari brani in modo tale che dessero un'informazione quanto più completa sul soggetto. Nel leggere queste pagine si ripercorre l'avventurosa storia della stampa, fatta spesso di curiosi accadimenti come ad esempio quello narrato dal McMurtrie della nascita della stampa in Città del Messico dovuta al presunto prototipografo Juan Pablos di origine bresciana. Questa seconda parte chiarisce meglio il titolo del volume: infatti per 'primordi' il Santoro ha inteso giustamente non solo quella zona della bibliologia che divide la storia del libro in incunaboli e no, ma anche l'impianto in una area geografica delle prime tipografie. Nell'introduzione il Santoro discute con molta attenzione questo problema della definizione del libro pre-1500 e di quanto sia artificiale questa divisione. Poi riporta comunque nel corpo del volume alcuni brani molto chiari e pertinenti (ad esempio il saggio di Frattarolo nella prima parte) di come si caratterizzi un incunabolo rispetto ad una cinquecentina. È chiaro che una disciplina, nello studio concreto dei suoi oggetti, tenda a stabilire dei parametri, passibili di essere messi in discussione. Santoro conosce molto bene le difficoltà inerenti all'uso del parametro 'incunabolo', e pur mettendo in evidenza le sue caratteristiche bibliologiche, avverte il lettore come



la definizione di questo parametro è sempre meno rigida.

La parte di gran lunga più interessante credo che sia la terza per due motivi: è la sezione più specialistica e contiene saggi dei più importanti studiosi italiani (anche se non si trova nulla di Petrucci, che però è citato nell'introduzione del Santoro), porta alla luce del grande pubblico la storia locale della stampa, ricchissima di fatti, che normalmente si può leggere soltanto in riviste specializzate. Qui sono da apprezzare soprattutto la serietà e l'erudizione degli studiosi italiani che possono competere agli stessi livelli della bibliologia anglosassone e francese. E senza entrare nel merito dei vari saggi che sono di grande utilità e ottima qualità, mi preme qui fare una considerazione generalissima. Circola in Italia ancora una specie di maledizione sugli studi che mostrino un po' d'erudizione. Se si fa il confronto tra gli studi di bibliologia inglese ed americana, studi alla luce del sole ed apprezzatissimi, con quelli italiani, che invece solo negli ultimi anni stanno timidamente uscendo dal giro degli specialisti, e grazie al Santoro al Petrucci al Cavallo, ecc., si deve veramente apprezzare lo sforzo dei nostri studiosi di non aver ceduto e di aver prodotto ottimi risultati dalle loro ricerche. La bibliologia, pur avendo i suoi strumenti autonomi, come ha giustamente sottolineato il Santoro nella sua introduzione, apporta un notevole contributo a varie altre discipline come la storia, la letteratura, la sociologia, la storia della scienza, ecc. Non si deve quindi trascurare la bibliologia, essendo il libro appunto il mezzo di diffusione del sapere più importante e più stabile da diversi secoli (e lo continuerà ad essere, d'accordo con il nostro autore). Non si può quindi prescindere da questa disciplina, specialmente nel campo di cui mi occupo, la letteratura italiana e quella del tardo cinquecento in particolare. In questo ambito affascinanti contributi hanno dato ad esempio Amedeo Quondam e Paolo Trovato. Ci vorrebbe ora un'*équipe* di studiosi che affrontasse l'impresa di preparare una serie di volumi come quelli, preziosi e importanti, curati da Martin, Chartier e Vivet per la *Histoire de l'édition française*.

Per tali motivi credo che il volume del Santoro sia, a parte la lieve pecca di sociologismo che mi sembra circoli nei suoi interventi, di grande utilità: la sua chiarezza e completezza ne fanno uno strumento indispensabile per affrontare la problematica della storia del libro in tutti i suoi aspetti. E concludendo mi preme menzionare la lunga *Introduzione* del Santoro che in brevi tratti precisi e incisivi traccia la storia della nascita del libro, usufruendo con acume della vasta bibliografia sull'argomento. A questo proposito si deve apprezzare il vasto apparato bibliografico, aggiornato in questa seconda edizione, che testimonia non solo della conoscenza profonda della letteratura scientifica sulla storia del libro, ma anche la passione e la cura del Santoro verso questo prodotto indispensabile della nostra cultura.

Emilio Speciale, *The University of Chicago*

Rosetta D'Angelo. *Il poemetto dell'intelligenza*. Urbino: Edizioni quattroventi, 1990. Pp. 110.

*L'intelligenza*, a didactic poem consisting of approximately three hundred stanzas of *nona rima*, written sometime between the end of the Duecento and the beginning of the

Trecento, is the subject of this critical study which has as its general aim the stimulation of renewed interest in this work and a greater appreciation for its importance within the history of Italian literature. The approach to the subject is comprehensive in scope. Chapter I (7-36) includes a discussion of the poem's dating, attribution, manuscript tradition, title, as well as a sketch of the historical development of the idea of Eternal Wisdom (*Sapienza*) from the Egyptians to the Late Middle Ages. With regard to authorship, the traditional attribution to Dino Compagni is rejected on the basis of both stylistic and ideological analyses of Compagni's works in relation to *L'intelligenza*. Chapter II (37-65) gives an overview of the poem's contents as well as discussions of the *lapidari* tradition together with an analysis of the *lapidari* in the poem, the description of Madonna Intelligenza's palace and the historical sketches represented on the walls of the palace's *concestorio*. Chapter III (67-90) discusses the allegorical framework for the poem, especially the transformation of Madonna Intelligenza into an allegorical figure for *Eterna Sapienza*, as well as the poem's influence on Francesco da Barberino's *Reggimento e costumi di donna* and on Dante. Chapter IV (91-102) consists of a stylistic appreciation of the strophes dedicated to the *Fatti di Cesare*, a description of the poetic figures employed (*dittologia*, hyperbaton, anacoluthon, assonance, dissonance) as well as a sampling of Provençal, Sicilian, Guittonian and Stilnovistic derivations to be found in the poem.

The parts of the study dedicated to discussions of the medieval traditions regarding *Sapienza*, as well as those treating the *lapidari* tradition, and the figure of the castle or palace are of general interest as synthetic overviews of these various traditions. Valuable bibliographic indications are included. The most engaging portion of the book for many readers will be those pages of Chapter III (70-81; 83-89) dedicated to the connection with Dante. The author's thesis is that the transformation of Madonna Intelligenza into Divine Wisdom goes beyond troubadour and Stilnovistic conceptions and prepares the way for Dante's idealization of Beatrice in the *Convivio* and the *Commedia*. The poem's allegorical identification of Madonna Intelligenza with Divine Intelligence and Eternal Wisdom as described in the Old Testament is more advanced than Guinizzelli's conception, since instead of an analogy between God who illuminates the angels and the woman who illuminates the poet, *L'intelligenza* presents woman as "la personificazione dell'Eterna Sapienza, misura di tutto" (79). Given the suggestiveness of the parallels between Dante and the author of *L'intelligenza*, one might have hoped for fuller discussion of the implications of the critical *accostamento* of the two.

But beyond the desire for fuller development of the connection between Dante and *L'intelligenza*, and occasional difficulties due to the study's somewhat rhapsodic organization, *Il poemetto dell'intelligenza* succeeds well in its primary intention of stimulating a renewed interest in this relatively forgotten poem (but see also the studies of M. Ciccuto regarding *L'intelligenza* often cited in this work, especially *Il restauro de L'intelligenza e altri studi dugenteschi* (Pisa: Giardini Editore, 1985).

Theodore J. Cachey Jr., *The University of Notre Dame*



**Robert Pogue Harrison. *The Body of Beatrice*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1988.**

In the critical introduction to *The Body of Beatrice*, Robert Harrison takes issue with Charles S. Singleton's and Domenico De Robertis' reading of the *Vita nuova*. The former imposes an "alien" theological structure upon the work, while the latter, as a result of an over-preoccupation with philology, loses sight of the visionary impulse of Dante's text. In an attempt to overcome limitations of this variety, Harrison's major critical concern becomes that of avoiding the "hermeneutic trap of Dantology". The trap was established by Dante himself who embedded interpretative guidelines in his works. As far as the *Vita nuova* is concerned, the only way to overcome the critical traps is that of positing a minimum of importance on authorial intent and privileging instead any hermeneutic strategy that aims to disclose the profounder crevices in which "the work takes on a new life of its own: a new life independent of the canonized author" (ix).

The "deeper crevices" that Harrison speaks about are the *loci* in the *Vita nuova* that make manifest the essential aspects of the *libello*: namely, that the book relates an account which deals with what is at stake in literary alternatives (poetry/prose, lyric/narrative). Indeed, Harrison dedicates much exegetical energy in arguing that for Dante what is at stake is a rapport with temporality and the impossibility of imposing a closure upon it. Moreover, the *Vita nuova* allows the critical eye to envision the manner in which both the lyric and narrative modes seek to transcend temporal closure. In fact, while alive, Beatrice incarnated transcendence in the miraculous nature of her person. But in the aftermath of her death and disappearance Dante's lyric voice enters a phase of crisis and blockage that brings about a revision of past history. Dante's *libello* concludes with a projection that envisions a future supratemporal closure of the new life. At the same time, however, the narrative stasis rests in a state of suspension while the author negotiates with the future.

Harrison speculates that there is present in the *Vita nuova* a "meantime temporality" which engages the condition of human temporality at its most essential level. In other terms, the *libello* indicates the extent to which this same temporality both underlies and nurtures the hypothetical projection toward a final end. The prophetic mode which nourishes Dante's mature work has as a pre-condition this ecstatic temporality, namely, a temporality that seeks, but fails to find, closure. For this very reason Harrison suggests that the *Vita nuova* explores the pre-conditions of both Dante's lyric past and his epic future. In essence, the provisional "meantime" to which governs the aesthetic movement of the *Vita nuova* permits the work to present itself as demystifier of the poetic impulse that fosters both the epic and lyric alternatives. That is to say, "it reveals the nostalgic nature of this impulse as well as the dreams of salvation to which it gives rise" (166).

Along with the lucidity and concision of Harrison's critical logic, a central feature of *The Body of Beatrice* rests in the fact that the author offers a convincing reading of Dante in what I would term a post-theological mode. That is to say, in a manner that rests outside the heavily forested domain of the North American variety of Dante studies which places a distorted emphasis upon theological orthodoxy.

Harrison's approach is very much indebted to the Heidegger of *Being and Time*. But Harrison's analysis of the aesthetic ramifications of temporality in Dante's *libello* clearly indicates an organic appropriation of Heidegger's thought, rather than mere dependence upon it.

Paul Colilli, *Laurentian Univevrsity*, Canada

**Robin Kirkpatrick.** *Dante's Inferno: Difficulty and Dead Poetry.* Cambridge Studies in Medieval Literature 1. Cambridge: Cambridge UP, 1987.

Although in Dante scholarship it sometimes seems that there is nothing new under the sun, Kirkpatrick's book can truly claim to approach the *Inferno* from a new perspective: he sees it as a work which Dante "might have been ashamed of having written" (432). While analyzing each canto in sequence, Kirkpatrick simultaneously argues a unified reading of the cantica; this in itself is a welcome variation on the necessarily discontinuous interpretations of the multi-authored *lectura Dantis* format. Kirkpatrick's reading derives from a regrouping of the cantos as follows: 1-5 ("action and order"), 6-11 ("history, nature, and philosophy"), 12-16 ("narrative, myth and the individual"), 17-23 ("comedy and identity"), 24-27 ("signs in transition and the pathos of order"), and 28-33 ("endings, tragic and comic"; vii). These titles suggest some of Kirkpatrick's concerns in reading the *Inferno*, information we might otherwise be tempted to seek in the critical apparatus — which is virtually, and deliberately, non-existent in this book. Without footnotes, index, or a serious bibliography, Kirkpatrick's book seems determined to challenge both the procedures of Dante criticism and its traditional privileging of the *Inferno* over the other two *cantiche*.

Kirkpatrick states his global reading of the *Inferno* thus: "When I speak of difficulty...my purpose is to strike a somewhat polemical note, and to call in question a prevailing view of the character of Dante's poem. . . . I shall argue that the philosophical positions which Dante develops in the *Commedia* involve a far greater measure of internal tension than is commonly supposed. . . . in the end, the *Inferno* is a work of which Dante seems to be ashamed" (xi-xii). If the *Inferno* is "difficult" to this extent, it is so in favor of other parts of his *oeuvre* which Kirkpatrick privileges: "The desire for free and simple utterance was the heartfelt motive of his earlier poetry; in writing a narrative as many-voiced as the *Inferno*, the poet has put in jeopardy, or even risked betraying, the origin and end of that authentic aspiration. . . . certain cantos of the *Paradiso* . . . show how Dante's thinking on questions of justice and love . . . emphasize the instability of the intellectual system that he constructs in the *Inferno*. . . . The *Vita nuova* is, poetically, the origin that Dante seeks in the *Purgatorio* and *Paradiso*, as he draws closer to Beatrice. It is also the origin which in the *Inferno* he increasingly betrays" (432-33). I quote at such length in order not to caricature Kirkpatrick's position, which is in fact subtler than these "reader's guides" may suggest.

I find this reading compelling and suggestive, if ultimately unpersuasive. The "regrettable lapse" thesis is problematic in that it adopts the position of the



historical author (assuming we could get to him) who assesses his work as wholly his own creation. Kirkpatrick speaks of *Inferno* as Dante's linguistic and poetic construction only, rather than as figuring a "part" (or dimension, or category) of God's creation. He implies that we can disregard Dante's insistence on the literal truth of his journey in evaluating this poem. But I doubt that Dante would regret his writing of the *Inferno*; it is not an unfortunate episode of his own, but a regrettable component of a world he purports to represent rather than to create. To invoke the *Vita nuova* as emblematic of the kind of writing Dante "really" valorizes, is idle; it both dispossesses the *Inferno* of the truth-value the poet claims for it, and discounts its necessity as a part of the world beyond death. After all, if Dante's narrative is putatively plurivocal, it is still underwritten by a single transcendent Word; he might well prefer that we had recourse to that Word before attempting to discern his (ethical and aesthetic) judgment on the *Inferno* as a strictly human product.

One important move Kirkpatrick makes, on which his ultimate judgment of Dante's judgment of this *cantica* depends, is to insist on the "difficult cases" the pilgrim meets as puppets of the poet, rather than as figures to whom the poet would like to attribute some responsibility — both for their lives and for their slanted narration of them. Kirkpatrick constantly questions whether the most vividly (and subtly) drawn characters — Francesca, Pier Della Vigna, Ulysses, Ugolino — are aware of the manipulativeness of their rhetorical strategies (88, 183, 342, 417; xii). We should not, of course, try to psychoanalyze these creations as though they were autonomous entities, but we should analyze them and their rhetoric in light of the fact that their author has declared them autonomous. We acknowledge, of course, that their words (and suppressions) are all Dante's own; but we must take into account the "fiction . . . that his fiction is not a fiction," in Singleton's words. In this context I believe that Dante would consider these sinners incorrigible, aware of their sin but still trying to soften it with noble language.

In bypassing the internal constraints Dante claims for his poem, then, Kirkpatrick aligns himself with the author, who alone can evaluate his work without reference to its inscribed pretenses. I find this an utterly fascinating move, but the results it yields are unverifiable. Kirkpatrick's argument is solidly constructed and elegantly worded; but the *Inferno* has a necessity in Dante's schema which precludes its being an unfortunate lapse in Dante's writerly itinerary. I suspect that many readers of Dante will agree.

Dantisti, in fact, may be dismayed more by Kirkpatrick's iconoclastic stance toward scholarly convention, than toward the *Inferno*. He justifies his decision to dispense with traditional citations thus: "If the literary texts we read are to be considered in any sense as 'open,' then critical texts, too, must admit their own openness, and willingly abdicate authority. And this . . . may explain why I have made no use of footnotes or endnotes in this volume" (xiv-xv). He also makes a very modest claim for his book's status: "the present work is not a scholarly volume; it does not pretend to challenge or advance any particular school of thought, but seeks rather to serve as one reading among many that are possible, as an actor might perform *Othello* or a pianist the *Wanderer Fantasy*" (xv).

But in fact the book's articulation — seeming to have sprung mature from the head of Zeus — would actually disprove this claim to critical neutrality: to write a book on Dante without citing specifics of Dante scholarship is a very clear position

statement, and far from neutral.

Kirkpatrick seems to intend to remove the obtrusive presence of the critical tradition, which would add an unwanted fourth to the ideal company of text, critic, and reader (xiv). Ironically, his attempt (as I presume) to liberate both *Comedy* and reader from the great barrier reef of Dante scholarship which separates them, itself turns into an obstacle as daunting to the novice reader as to the expert. To take a minor example: as the author reviews the positions from which we can assess the poet's stance on Ulysses, he refers to "the familiar escape whereby Dante's religious obligation to condemn Ulysses is taken to be at odds with his human sympathies" (325). Now, the novice reader will never, from this book, be able to gather which writers Kirkpatrick indicates with the word "familiar" (328; it turns out to be "the Romantics," a rather outmoded group with whom to polemicize. This closes a door summarily on her desire to learn the field. The more advanced reader will also, I suspect, snort at orphaned references to outdated opponents. Both groups will find this procedure distracting, and it will probably backfire.

Like it or not, we cannot carry on a dialogue with Dante's text: it and we come to the encounter accompanied by a host of other people and their readings, assumptions, and desires. Dialogue turns instantly into conference, and honesty compels us to name those other interlocutors, as conscientiously as their sheer number will allow — both to guide our readers, and to graciously acknowledge what we have gained from other Dantists. Kirkpatrick, who describes his own tonality as "somewhat polemical" (xi), still declines to identify and cite those with whom he will polemicize, treating them instead as an undifferentiated mass with a "prevailing view" (xi). Still less does he invoke those Dante scholars with whom he agrees, and who have influenced him. This leads to an astonishing number of vague attributions in the passive voice, making the prose too often fuzzy and unwieldy. In addition, the lack of an index or bibliography will certainly make the book itself more difficult to use, just as the lack of citations will not help the reader gain access to the field at large.

While I found the thesis problematic and the format difficult, however, this book is a most valuable commentary to own and consult. Kirkpatrick both delivers splendid insights into single moments of the *Inferno*, and posits new connections to the rest of the *Comedy*. Whether or not a reader ultimately agrees with Kirkpatrick, this book will amply reward the time spent on it.

Regina Psaki, *University of Oregon*

***L'idea deforme: interpretazioni esoteriche di Dante.* Ed. Maria Pia Pozzato. Bompiani: Milano, 1989.**

*L'idea deforme: interpretazioni esoteriche di Dante* is an outgrowth of Umberto Eco's research into the limits of interpretation, and the direct result of a course he offered at the University of Bologna on *semiosi ermetica*. The book consists of a presentation and analysis of six esoteric interpreters of Dante from the early 19th century to the 1950s: the *carbonaro* Gabriele Rossetti, Eugene Aroux, Giovanni Pascoli, Luigi Valli, Rodolfo Benini, and René Guénon. The articles are united by a common semiotic approach and framed by an introduction by Eco, a preface by Maria Pia



Pozzato, the volume's editor, and, at the end, an essay by Regina Psaki, a conclusion by Pozzato, and a postface by Alberto Asor Rosa. The result is a kind of intellectual tag-team wrestling match in which each critic tackles the amorphous question of what is hermeneutically illegitimate in an age when we are no longer able to believe in what Asor Rosa calls "la verità del testo." Could it be that someone has composed a book on semiotics and Dante that can be described as fun to read and even, at moments, delightful?

The semioticians identify in the six very diverse Dantists a typical procedural pattern and a common way of structuring their rhetoric. They compare this methodology to the characteristics named in Thomas Kuhn's work on the history of science as necessary to the creation of scientific consensus (specifically, here: coherence, exhaustivity, and simplicity). Each of the esoteric thinkers claims to have arrived at their occult interpretation through a legitimate scientific inquiry that gave way suddenly to a revelation of truth. Eco generalizes as "paranoid" the tendency of the six arguments to embrace a syndrome of the secret and of the conspiracy. The *bella menzogna* of the *Divine Comedy* consists for these men in a secret key or arcane jargon known only to initiates. For example, the title itself, *L'idea deforme*, is an ingenious anagram (repeatedly credited to Stefano Bartezzaghi) of "Fedeli d'Amore," the sect of Templars posited by the fascist Luigi Valli as the clan of initiates for whom Dante wrote. For Valli, Dante's poetic lexicon is composed of code words referring to mysterious and elusive Masonic symbols; for Aroux, these same words convey a heretical diatribe, and for Rossetti they are a secret Ghibelline language.

For all these thinkers, in the *Divine Comedy* there is a single central secret that, once revealed, will explain all the poem's anomalies: Rossetti uncovers a nationalistic conspiracy; Aroux, a plot against the Church. Pascoli's plot is formal rather than political: a perfectly harmonious proportionality lies hidden below the superficial discrepancies in the poem's design. The mathematician Benini finds marvelous numerological repetitions of 666 and 515 that underlie Dante's composition. In all these approaches, the central secret comes to dominate the poem itself, such that Dante's incredible polysemia gets crushed into a single motif that repeats and repeats and repeats. It is also typical that this motif seems in each case to be a fun-house mirror reflection of the critic himself: Benini's Dante is a mathematician centuries ahead of his time; for Rossetti he is an exiled revolutionist, etc.

Particularly fascinating are the conspiracy readings, best demonstrated in the case of René Guénon. For Guénon, hidden in Dante's poetry are allegorical arrows pointing to an ancient knowledge that the rest of us have lost. But though the poetry speaks of and points to this occult cosmic secret, the secret itself can never be revealed, because (as Pozzato observes about mystical reasoning) only what cannot be expressed can be true. Therefore, in Eco's words, "In the temptation to discover an ultimate and unapproachable meaning, we accept an unstoppable slipping of meaning" (14). A single jargon word such as *Beatrice* can mean an unlimited number of things, often opposite to each other (for such is the strategy of concealment). All these writers are afflicted by logorrhea, the attempt to persuade through sheer volume of words, and they all portray themselves as persecuted seekers appealing to the reader (at times rather bullying the reader) to make a leap of faith toward their position.

The pleasure and strength of this book comes not from heaping critical abuse on easy targets (a comforting exercise in a day when no one is right and all are equally wrong), but rather in the sense of the fragility and provisorial quality of what we regard as scientific truth. We are forced to grant the internal coherence of each of these diverse readings. After all, as Regina Psaki notes, it is these misguided and self-deceiving souls who opposed the absolutism of Croce's *poesia-non poesia* duality and who opened the door to the allegorical and theological readings of the *Divine Comedy* that are indispensable today.

In measuring themselves against the "excessive" readers of Dante, Eco's semioticians are fundamentally challenging their own presuppositions. While we can laugh at unfounded and outlandish inventions such as Dante as member of a clandestine sect of Templars, as in Guénon, or at the dictionary of Dantean code words invented by Aroux, can we say that such semiotic notions as *destinatario*, *lettore modello*, and *neutro semantico* are scientifically concrete concepts, or rather, also, leaps of faith? What makes *L'idea deforme* compelling and urgent is our own sense of being off the mark. In a time when all measures of literary value have at least theoretically fallen, in a time when in Dante studies it is common to find research on what is *not* in the work as a source of meaning, or on the logorhythmic relations in the verse, or studies that give predominance to tiny possible allusions to minor theologians while ignoring large, obvious structures; in a time, more generally, when public language seems completely turned inside out and abstracted from reality, the semiotician's job seems ever more desperate and crucial.

Thomas Simpson, *The University of Chicago*

Konrad Eisenbichler and Amilcare A. Iannucci, eds. *Petrarch's Triumphs: Allegory and Spectacle*. U of Toronto Italian Studies, 4. Toronto: Dovehouse Editions, 1990. Pp. xv + 420.

In the (unwritten) story of Petrarch's fortune, the *Triumphs* have a crucial and paradoxical place. They were the most popular of his works during the Renaissance, but subsequently fell into a neglect from which they have not yet recovered. The neglect has not been as thorough as for some of the Latin works, for example the *De remediis* (enormously popular during the late Middle Ages); nevertheless, the contrast with the *Rime* is striking. It is not clear how we should read the *Triumphs* so as to understand them and to take pleasure in them as a whole. The papers collected in this volume, from a conference held at the University of Toronto in May 1987, investigate reading the *Triumphs* from various disciplinary and methodological approaches, and with various degrees of directness. What results is a valuable and stimulating book.

The papers are organized according to two main poles of interest in the *Triumphs*: what the poem might mean in itself, and its influence in the Renaissance. The papers of the first two sections address the question of meaning, concerning respectively the intertextuality of the *Triumphs* and the functioning of allegory and rhetoric in the poem. Section three examines the relationship between the *Triumphs* and the figurative arts; section four addresses translations and imitations; and the



final group of papers studies the reality of social spectacle in the Renaissance. An introductory essay prefaces each section and helps synthesize the diverse insights found there.

The literary models of Petrarch's poem are numerous, so there is considerable scope for intertextual study. Richard C. Monti shows that Ovid's *Amores* 1.2 is the primary classical source for the first two *Triumphs*, namely, *Cupidinis* and *Pudicitie*. However, he claims that the use of *Aeneid* 6 adds a serious, epic dimension to the elegiac heritage. Aldo S. Bernardo compares three triumphs by the Three Crowns: the procession in *Purgatorio* 29-33, Boccaccio's *Amorosa visione*, and Petrarch's work. He concludes that the general movement of the *Triumphs* is the most positive of the three, affirming the value of the outstanding individual. Sandro Sticca finds the *Triumphs* profoundly influenced by medieval dramatic processions, both in its visual narrative pattern and in its moral and allegorical character. The paper by Zygmunt G. Barański, regarding Petrarch's poem as a "supremely metaliterary text" (65), considers that its characteristic tension comes from the effort to harmonize Christian ideology with classical form.

The tradition of allegorical interpretation is a presence which haunts several of the papers in the second section. As W. H. Herendeen points out in his introductory essay, allegory can not simply be dismissed, although it is a tradition which has obscured the poem's real indeterminacy. Paul Piehler pursues this paradox, arguing that the *Triumphs* themselves are "anti-allegory." More precisely, the poem must be read simultaneously with two opposed conceptual systems: one traditionally allegorical, linear, essential; and one anti-allegorical, non-linear, existential, deconstructive. Sara Sturm-Maddox casts fresh light on the intertextual relationships between the *Rime* and the *Triumphs*, pointing out important differences in the treatment of Laura, the laurel, and the narrator himself. Paul Colilli brings in another central Petrarchan text, the *Africa*, to concentrate on it for an explicitly "grammatological" reading of Scipio's triumph. In a more formalist approach, Massimo Verdicchio studies the rhetoric of enumeration in the *Triumphs*, yet also reaches a conclusion concerning the poem's radical indeterminacy. In contrast to medieval practice, Petrarchan enumeration no longer functions synecdochally; it calls attention to itself and so disrupts traditional epistemological claims of language. Gabriele Erasmi too is interested in enumeration, yet he emphasizes its strategic placement in the poem, as well as its emotional effects. In this section, which ought to be the most important, one wishes for more attention to the anomaly of the *Triumphus Eternitatis*.

The papers on the figurative arts range from surveys of relevant iconography to readings of particular works. Jens T. Wollesen studies the relationship between text and image in the early Trecento, and finds that Petrarch and Dante too share some of the problems of representation (the use of typology, allegory, antiquity) found in their artistic contemporaries. Esther Nyholm surveys the evolution of representations of the Petrarchan triumph in the Quattrocento, while Sara Charney concentrates on the *Triumphus Famae* and the pattern set for it by illustrated editions of *De viris illustribus*. Thomas Martone finds in Piero della Francesca's "Triumphs of the Duke and Duchess of Urbino" an encapsulation of "the spectrum of Petrarchan triumphs" (222).

The papers of the section on literary influence are mostly studies of Petrarch's

fortune in individual countries. The exception is Gian Carlo Alessio's paper on the interpretive tradition of the *Triumphs* in the Quattrocento. Among the noteworthy characteristics of the commentaries are: relatively little interest in the allegorical, didactic, or formal aspects of the poem, along with considerable attention to its classical elements. As for Petrarch abroad, Spain is the country best served by the papers at hand. Giovanni Caravaggi displaces the entry of Petrarchism into Spain from the canonical date of 1526 in his examination of the thorough influence of the *Triumphus Cupidinis* on the Marquis of Santillana's *Triumphete de Amor*, which dates from the mid-fifteenth century. Anne J. Cruz finds in three sixteenth-century Spanish translations of the *Triumphs* the evolution of the Castilian literary vernacular. In England, Lord Morley's translation is the main point of interest. Kenneth R. Bartlett argues that the translator's choice to publish the poem and his rededication of it to Lord Maltravers show his approval of an abortive plot to marry Maltravers to then-Princess Elizabeth. Following this mystery story, a badly edited paper by Eva Kushner presents the *Triumphs* as the background for a type of poem, the list of illustrious poets, practiced in France by Ronsard, Du Bellay, and Pontus de Tyard.

As regards the "spectacle of society", after an excellent introductory essay by Marguerite Waller, there is one highly theoretical paper followed by treatments of specific processional practices in Italy, England and France. Domenico Pietropaolo seeks a propaedeutic for a purely formal reading of triumphs/processions. Asking what the constant is which makes a procession a procession, he concludes that it is the order of the elements. This can be formalized through the method of topology. After this stimulating, dense and too brief effort at abstraction, the other papers can be read as illustrations, although sometimes only loosely linked to the Petrarchan text. Quattrocento Florence is Konrad Eisenbichler's subject, while Enrico Vicentini is concerned with Venice, and more particularly with the processional *tableaux vivants* called *soleri*. The changing face of English civil ceremony is studied by Alexandra F. Johnston, and finally Victor E. Graham surveys the *Triumphs* and triumphs in sixteenth-century France, particularly Henry II's entry into Rouen in 1550.

There is some editorial sloppiness in this volume, as in an occasional inconsistency of endnote form, and one paper where Latin verse is presented in prose. The reproductions of artworks are not always the clearest. But it is on the whole an attractive book. Preceding the foreword and each of the five sections there are plates showing six triumphs, from the 1515 Venice edition. If the book is thus (in a limited sense) structured like its subject, we should not be surprised to find in both a great richness, some surprises, as well as some frustrated hopes.

Stephen Murphy, Wake Forest University

Karla Taylor. *Chaucer Reads The Divine Comedy*. Stanford: U of Stanford P, 1989. Pp. 289.

Readers of the latest issue of *Annali d'italianistica* (8. 1990), devoted to modern American Dante criticism, may have noted R. A. Shoaf's rejection of Karla Taylor's attempt in *Chaucer Reads The Divine Comedy* "to erect" Chaucer as the "anti-Dante"



(384). In Taylor's configuration of Chaucer, Shoaf sees American iconoclasm, pragmatic idealism, and resistance to Euro-centrism, and the possible influences of Existentialism and feminism.

Although such nationalist reflections and cultural influences are not self-evident in Taylor's book, Shoaf's characterization of Taylor's Geoffrey Chaucer as a creation or construction is accurate. *Chaucer Reads The Divine Comedy* pursues the energetic and innovative mode of post-modern literary criticism, which so displaces authority from the author and the text onto the critic that it might be termed, quite benignly, "designer criticism." All criticism, theory says, is fundamentally by design, for one cannot but have designs on the works one reads, and the challenge therefore is to sustain "rigor" or "power" while working from a subjective stance. The post-modern critic designs or redesigns a subject, reorganizes literary texts accordingly, assumes or "brackets" away contexts, and presents critical constructs as a personal narrative. The result displays a critic's personal sophistication in a current style of ideas and methods and draws its authority from the current markets of discourse: that is, as a commodity that appeals as much to desire as to reason. *Annali d'italianistica* itself testifies that designer criticism is much of what is today published, and so also testify these and other works by Taylor and Shoaf. Such criticism's deep roots in subjectivity, furthermore, and the multiplicity and diversity of schools of postmodern thought, make disagreement inevitable.

Taylor's is essentially a reconstructive reading of Dante and a deconstructive reading of Chaucer, and by this combination "she organizes her argument," as Shoaf accurately puts it, "as a diptych or binarism" (385) in order to argue that Chaucer progressively opposes, criticizes, breaks with, and ultimately deposes Dante's entire project. From *The Divine Comedy* Taylor draws passages here and there: the creation of the Eagle in *Paradiso* 18, the Terrace of Pride in *Purgatorio* 10-12, the story of Paolo and Francesca in *Inferno* 5, the Ulysses account in *Inferno* 26, and others; but her analysis of Chaucer moves from *The House of Fame* to and through, generally but progressively, the five books of *Troilus and Criseyde*. She assumes that Dante and Chaucer are each identical with their respective narrators in the same way: that is, that author and narrator are the same person under different aspects; she assumes that Dante gave Chaucer his bookish narrator; and she assumes that the Christian view of the world, language, and art are optional for both authors, and for all readers. In light of such assumptions, which she frankly states, she probes all selections of text minutely, reasons closely and sometimes speculatively, and addresses the reader in the first-person. Throughout, as she reports in a note (259), she subsumes all "under the model of Chaucer, Poet of the Secular World."

Her particular focus, she reminds us (6), is on what used to be called "narrative point of view," an interest so typically modern that one is not surprised to find listed in the bibliography of references, although not quoted in the text, Henry James, Percy Lubbock, and Wayne Booth. More particularly, her subject is the linguistic and rhetorical means by which Dante and Chaucer achieve narrative authenticity: that is, how they elicit or undermine their audience's assent to their respective narrative voices, to their fictions, and to the reality to which their fictions point. In the first chapter she distinguishes between Dante's deistically founded and Chaucer's humanistically based authentication (without using these binary adjectives) and argues that in writing *The House of Fame*, Chaucer learns how to undermine Dante's

truth-claims and subsequently uses what he has learned as he "makes narrative authentication a major issue in the *Troilus*" (48). Chapter 2 initiates the inquiry into the *Troilus*, presenting a collage of arguments to the effect that Dante's *Commedia*, like Boccaccio's *Il Filostrato*, is a subtext of the *Troilus* in that Chaucer's plot echoes both the Paolo and Francesca story and the Dido and Aeneas account. Through such devices as borrowings, parallels, and transpositions of Dantean material, including the use of Dante's words in Troilus's speech, Chaucer sets the *Troilus* against the *Commedia* regarding matters of love, history, and love literature, thereby rendering the *Commedia* Troilus's *galeotto*. "Dante indeed intends his poem as just such a *galeotto*, guiding his readers to the Empyrean, yet Troilus's Dantean words subvert Dante's purpose. Troilus's idealism is admirable, but it fails. And in this failure, Chaucer illustrates the dangers Dante's poem might hold for readers who, like Troilus, do not share Dante's conversion" (76).

Chapter 3 concentrates on the narrators themselves. Through manipulations of verb tenses, similes, acrostics, commentary, narrative distancing, and the like, Dante's narrator tells the history and experience of his moral and literary fall and his subsequent conversion in the *Commedia*. Using the same or similar devices, Chaucer's narrator works against Dante's authentications by destroying the division between objectivity and subjectivity and destroying narrative and historical authenticity itself. The two remaining chapters then pit Chaucer against Dante regarding the authenticity of the world to which the two fictions point. Dante's similes and analogical language point to a world created and governed by God, revealed by God through scripture, history, and nature, and expressed by God's Word through the words of the poet. Dante's narrator, furthermore, convincingly transcends the limits of that world, treasures up his knowledge and experience in his memory, and returns to his poetic self to give us an authentic account of a spiritual reality. Working off Dante, Chaucer's proverbs and conventional love language reveal such Dantesque confidence as a deception, a product of desire mixed with confused experience and faulty understanding, and again a danger to one who does not share Dante's conversion. Thus Chaucer ends the *Troilus* by destroying the authentication of his own poem and withdrawing himself from fiction in general to the extent of avoiding, out of compassion for the unstable beauties of the secular world, poetry that attempts to deal with final things. Thus is Chaucer the Poet of the Secular World.

The most rewarding contribution of this laborious, energetic and innovative (and rather tedious to read) book is Taylor's analysis of the strategies of narrative authenticity in Dante and Chaucer taken separately. Although most of the relevant passages in each work have been analyzed time and again, Taylor has collocated them in suggestive juxtapositions and analyzed them with provocative originality. Applications of linguistic and rhetorical strategies of authentication expose numerous ambiguities and equivocations and add significantly to the study of Chaucer's and Dante's *personae*. The general progress of the critical analysis is not free from strained maneuvers, faint logic, and large conclusions drawn from minute particulars, but these occur mainly, although not always, in attempts to argue instances in which Chaucer's *Troilus* intertextually negates Dante's *Commedia*. Some examples of such unconvincing attempts are the pairing of Chaucer's Criseyde with Dante's Francesca through the intermediary of Dido, to whom Troilus is also linked,



while Criseyde is also linked to Aeneas (65-67, 74); reading a series of widely scattered similes involving sticks, reeds, trees, and vines as adaptations of, or allusions to, a single proverb (158-61); declaring that Troilus's transcendence to the eighth sphere after his death parallels Dante's ascendance in the *Paradiso* (187); rationalizing that Chaucer's repudiating the world and simultaneously pointing to heaven is a weaker condemnation than Boccaccio's simple repudiation of the world (when naming the world's alternative would seem to strengthen rather than weaken *contemptus mundi*, 190); and interpreting the eagle in Criseyde's dream as an "ominous portent" that undermines the sincerity of her decision to fall in love with Troilus (even though conventionally, one does not decide to fall in love, dreams are not decisions, and falling truly in love is indeed an "ominous portent" 194-95). By and large, however, Taylor's analysis of these two works, each taken in itself, is acute and sensitive and cognizant of an impressive range of relevant primary material and secondary scholarship.

Taylor's thesis, however, that Chaucer's objective is to undermine Dante's, thus rendering the *Troilus*, in effect, a secular *galeotto* to the reader, elicits serious reservations, if not, as it did for Shoaf, rejection. Her assumption that Chaucer and Dante are each in the same way identical with their narrators is astonishing in that Chaucer is a satirist and Dante is not, and that unlike Dante's, Chaucer's works are prolific in the use of ironic double vision. That Chaucer got his bookish narrator from Dante is questionable, for such a narrator is visible in *The Book of the Duchess*, which Taylor acknowledges shows no familiarity with Dante (20). The faintly argued assertion (187) that the journey of Troilus's soul after death is "at least partially parallel to Dante's flight" in the *Paradiso* (191) is to insert a particle of one narrative into the enormous complexity of another in order to draw large conclusions. That Chaucer, in effect, favors secularism as a medieval option to Christianity, and views Dante, in effect, as belonging to a kind of dangerous cult, betrays the anachronistic modernity of Taylor's Chaucerian model.

Taylor's thesis, in fact, is founded on elementary illogic; it violates the principle that terms from two different orders cannot be in contradiction. Dante's *Commedia* is encompassed entirely within the complexities of a divinely ordained and governed universe, while the *Troilus* works through the universe of humanistic, even pagan, understanding. To borrow language and rhetorical figures from one universe of thought in order to use them in another does not render those elements self-contradictory. Chaucer, and students of rhetoric as well as logic, would know this, but in only one brief passage, concerning the use of proverbs as an authenticating device, does Taylor herself finally, and indirectly, acknowledge the problem that is bothersome from almost the outset of her case: "To the extent that Chaucer's ironic proverbs expose the false claims of a pagan world, they affirm the superiority of the Christian world; and indeed Chaucer ends his poem with a Dantean prayer to the Trinity and Mary" (173). But she immediately dismisses this one sentence statement by adding five more sentences, before dropping the idea entirely, to remind us, circularly in effect, that Chaucer's is an unstable humanistic world and not Dante's stable world of divine affirmation, which is precisely the problem of illogic in Taylor's thesis.

Such circularity undermines the rigor of Taylor's entire reader-response effort. Her title, *Chaucer Reads The Divine Comedy*, suggests two designs to be articulated:

Chaucer's and Dante's. In actuality, she articulates three: Chaucer's, Dante's, and her own. Herself using authenticating techniques, such as expressions of personal conviction or doubt, Taylor reads Chaucer according to her own desire, which is to maintain that Chaucer reads Dante according to his own desire, and that Chaucer wrote a work that makes his reader read according to the reader's own desire, and Taylor is such a reader, who therefore reads Chaucer according to her own desire. . . .

Contrary to Taylor's intention, the overall result of her criticism lends credence to Shoaf's insistence that "Chaucer like Dante was a Christian and a Christian also possessed of a profoundly discriminatory imagination" (393). Her criticism also adds credence to C. S. Lewis's time-honored demonstration, which is one of Taylor's points of departure, that Chaucer "medievalized" Boccaccio's *Il Filostrato* (57). Much of Taylor's analysis, furthermore, if Chaucer is viewed as Satirist rather than as simply Poet of the Secular World, could support the view that Chaucer rejects Boccaccio's humanism, and Petrarch's with it, and for that matter the humanism already burgeoning as Italy moved toward the Renaissance, just as in *The House of Fame* he rejects the impending Renaissance's resurrection of classical Fame as a stable ground of valid humanistic immortality. After all, in that earlier work (HF 1873-82) and in the *Troilus* (V.1793-99), Chaucer places his poetic calling not in the unstable desire of the reader but in the relative stability of the text, which is founded upon the uncircumscribed and all-circumscribing Word. In other words, Taylor's analysis could be redesigned to support a view opposite to hers, that Chaucer's *Troilus* does not oppose Dante but instead follows in Dante's footsteps.

Edward Vasta, *The University of Notre Dame*

**Petrarch's 'Secretum' with Introduction, Notes, and Critical Anthology.** Trans. Davy A. Carozza and H. James Shey. American University Studies. Series 17, Classical Languages and Literature. Vol. 7. New York: Peter Lang, 1989. Pp. xvii, 284.

This volume would make a fine text in a Medieval or Renaissance course devoted to examining Petrarch's role in the evolution of Renaissance Humanism. It not only provides the translation of the *Secretum*, but an overview of the basic scholarship regarding the text. Following a "Chronological Sketch" of Petrarch's life, the volume divides into five Parts. Part One includes a "General Introduction" and three subsections having to do with (a) Petrarchan studies devoted to the *Secretum*, (b) The form and meaning of the *Secretum*, and (c) notes on Petrarch's Latinity and the present translation. Part Two contains the translation of the entire work. Part Three provides four Petrarchan texts related to the *Secretum* (*Fam.* 4.1, and poems 264, 360, and 366 of the *Canzoniere*). Part Four offers a critical anthology of scholarly texts dealing with various aspects of the *Secretum*, including a 1917 study by R. Sabbadini, and more recent studies by Rocco Montano, Pierre Courcelle, Giulio Augusto Levi, Enrico Carrara, and Francesco Tateo. Part Five provides a selected bibliography.

In examining the form and meaning of the *Secretum*, the General Introduction maintains that the work is really not a spiritual autobiography in the manner of Augustine's *Confessions*. It is rather a *consolatio* in the wider meaning of the term,



which includes the dialectic of a Platonic dialogue, but marked by the presence within the dialogue of some kind of supernatural concern which defines the form as an apocalyptic dialogue. This leads to the presentation of the most recent thesis of *Secretum* criticism: Petrarch's primary inspiration for its composition did not really come from Augustine's *Confessions*, but rather from Boethius' *De Consolatione Philosophiae* with an assistance from Augustine's *Soliloquia*. The discussion includes an examination of the recent view that the composition of the work occurred in 1347, rather than in 1342-43, with revisions in 1349 and 1353. The remaining argument is dedicated to further buttressing this thesis and to an analysis of why a proper translation of the work's full title, *De secreto conflictu curarum mearum*, would be *A Private Conversation About My Personal Struggle with Anxiety*. The authors believe that Petrarch wrote the *Secretum* "to console himself, and not as a confession" (23).

The "General Introduction" ends with a discussion of Petrarch's Latinity and the manner in which the translators hope to have their work "reflect as much as possible the rhetorical ornateness of the Latin and to convey something of the eloquence with which Erasmus credits Petrarch" (31-32).

The translation that follows is based on the text established by Enrico Carrara in 1955, which is the best to date, but not definitive. On the whole it reads smoothly, although at times somewhat excessive liberties seem to be taken. At the conclusion of the "Proem," for instance, Petrarch addresses his book as follows: "Tuque ideo, libelle, conventus hominum fugiens, mecum mansisse contentus eris, nominis proprii non immemor." The translation reads: "This little volume, therefore, is not intended for wide circulation, but will remain among my private papers — in keeping with its title" (39). The intimacy of the direct address never reaches the reader. Similarly, shortly after the opening of Book One, St. Augustine discusses "three points" that are keeping Petrarch from achieving happiness. In trying to overgeneralize the translation of *reliquorum* and *istam causam*, the translation seems to lose sight of the reference to the "three points" (42). But such discrepancies, though frequent, are mostly minor.

Part Three offers other texts by Petrarch related to the *Secretum*. These include, in English translations, Petrarch's description of his presumed climb of Mt. Ventoux contained in *Fam.* 4.1; the opening canzone (No. 264) of Part Two of the *Canzoniere*; poem 360, in which we find Petrarch debating Cupid at the Bar of Reason; and finally the last poem of the collection addressed to Mary. Given the obvious usefulness of all the texts given, it is a pity that the authors chose to use rather antiquated translations of the poems. Notwithstanding a Translators' Note that the translations were chosen for their quality, the modern reader cannot avoid a sense of quaintness. The one other text that should perhaps have been included in this Part is the brief *Fam.* 2.9 in which Petrarch defends the reality of Laura against a skeptical friend who wonders whether Laura really exists.

The "Critical Anthology" of Part Four includes six essays representing major trends in scholarship on the *Secretum*. These are particularly valuable because, as the authors explain, they do not include studies readily available in English. Most were originally written in a foreign language and are here presented for the first time in English. The first two selections offer the latest views on the date of composition of the work. In the "Introduction" to the Anthology a full discussion of the dating problem is given as well as summaries of the critical essays which follow in the

Anthology. The "Selected Bibliography," which closes the volume, is more than ample for acritical assessment of the *Secretum*.

As intriguing as the thesis of the Boethian source of the *Secretum* may be, the fact that in his *De Consolatione Philosophiae*, Boethius was not merely in prison, but awaiting execution for treason, would seem to imply some difference in the spirit of the two works. As Petrarch states in the very first sentence of the "Proem," his "vision" came to him while he was contemplating the problem of "how I came into existence and how I shall pass out of it" (37). Having obviously reached a kind of crisis in his life, as had Dante in the *Comedy*, Petrarch seemed indeed to be in search of advice rather than consolation. When St. Augustine ultimately identifies the two principal "chains of gold" that are keeping him from achieving some form of happiness, and indeed salvation, Petrarch agrees to free himself from one (Laura), but not from the other (Glory). The reasons are very complicated and must be sought throughout his works. But as I have shown in an essay appearing in this journal in 1986 (45-72), they may be summarized in the concept of the "born-again ancient" living in Christian times, or a "Christian Apollo," that is to say, the man of letters and upholder of ancient values and ideals, but with Christian awareness and concern. As he states at the very end of the *Secretum*, "I must abide on earth. . . . I eagerly hasten to other tasks. . . . I cannot restrain my desire for study" (144).

These reflections, however, in no way are intended to detract from the basic value of this book. If something similar were done with every other Latin work of Petrarch, his true stature as the "father of Humanism" would become indisputable. It is only to be hoped that the typewriter-like typography of the text, typical of recent cost-cutting, computer-publishing technology being used by many publishing houses, does not interfere with the reader's appreciation of its true worth.

Aldo S. Bernardo, *SUNY-Binghamton*

Giovanni Cavalcanti. *Nuova opera (Chronique florentine inédite du XV<sup>e</sup> siècle)*. Édition critique, introduction et notes par Antoine Monti. Centre interuniversitaire de recherche sur la Renaissance italienne, n. 17. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle, 1989. Pp. 275.

Ogni edizione di cronache inedite, ogni scoperta di manoscritti antichi, soprattutto se, come in questo caso, in sé ricchi di informazioni dettagliate su un mondo *particolare* che altrimenti rischierebbe di restar sepolto in una imprecisa memoria collettiva ("inter mortua jaceret", direbbe Jean Bodin), deve essere salutata come uno sforzo benemerito di sottrarre all'oblio del tempo fatti, ricordi e personaggi degni di nota, degni di rimanere tra di noi. Una finalità morale, questa della storia, e lo ripete Giovanni Cavalcanti, l'autore della cronaca che qui presentiamo, richiamando implicitamente il celebre aforisma di Tucideide sulla funzione della storia: "aggiugnendo ammaestramenti alle future genti" (f<sup>o</sup> 1r), "acciò ch'e futuri ne piglino essempla" (f<sup>o</sup> 2r). Come tanti altri manoscritti, quello della *Nuova opera*, che Antoine Monti rispolvera ora dagli scaffali della Biblioteca Riccardiana di Firenze,



era già noto agli specialisti del periodo di Cosimo il Vecchio e nel secolo scorso era già stato in parte pubblicato: gli mancava, tuttavia, un'edizione onesta e moderna, come quella che qui presentiamo.

Il poco che si sa sull'autore di questa cronaca, Giovanni Cavalcanti, vissuto tra il 1381 e il 1451, è presto detto dal curatore del volume, in una introduzione chiara e precisa. Quanto alla cronaca stessa, Monti la definisce "une oeuvre complexe et bouillonnante et, pour tout dire, hétéroclite . . . à mi-chemin entre l'histoire et le traité (moral, didactique et politique), entrecoupée de digressions mythologiques, anecdotiques ou même 'journalistiques'". Opera singolare, dunque, ricca di intenzioni dichiaratamente polemiche da parte di un fiorentino colto che i debiti hanno costretto, dopo esser passato nelle "infernali carceri" della città natale, a "ricond[ursi] in sull'antichità del [suo] arido monticello, il quale è posto in sull'atorcigliato fiume ch'a Montelupo perde il nome" (f<sup>o</sup> 1r), cioè a Montecalvi, dove il torrente Pesa si getta nell'Arno. Dalla triste quiete del suo ritiro, lontano dai rumori partigiani e dai "villanelli raffazzonati . . . ribaldelli venuti di nuovo ad abitare la città" (f<sup>o</sup> 63r), Cavalcanti si scaglia contro l'esosità e l'ingiustizia delle imposte e gli speculatori: l'"avarizia" e la "tiranneria" sono per lui le vere cause delle "cittadinesche discordie" (f<sup>o</sup> 65r) di Firenze. Ma sopra tutti, inveisce con virulenza contro i "vegnitici", la "trista ciurma", la "gente nuova", gli arrivisti che già Dante aveva stigmatizzato (*Purg.* VI, 125-26), ed è bello rileggere la citazione dantesca nel testo di questo "antico cittadino", ora ufficialmente dichiarato "popolano" per bancarotta. Si sarebbe tentati di leggere la *Nuova opera* in chiave moderna, e i riferimenti possibili ad avvenimenti e personaggi dell'Italia contemporanea potrebbero essere fatti in modo non del tutto casuale. Ma è Cosimo il Vecchio e il suo incipiente assolutismo che, fondamentalmente, lo scrittore ha presente, quando attacca con implacabile dialettica la politica medicea ("la dolcezza del principio reggimento partor[i] sì amarissimo fine" f<sup>o</sup> 2v), tesa in uno sforzo onerosissimo di creare a Firenze una architetonica *grandeur*, sviluppata a danno del cittadino senza posa tartassato.

Moralista austero e storico onesto ("per la difesa del vero e ad offesa degli huomini invidiosi" f<sup>o</sup> 1r), benché attivamente impegnato nella vita politica cittadina, Giovanni Cavalcanti è autore che merita di essere letto: sotto la scorza un po' ruvida del suo dettato, spesso faticoso, a volte perfino oscuro, si potrà scoprire uno scrittore sobrio e, talvolta, un narratore dall'aneddotica piacevole, che attinge volentieri dai libri che hanno influito sulla sua formazione. Tra gli autori filosofici, pagani e cristiani, presenti nella *Nuova opera*, Cavalcanti cita Pitagora, Platone, Sallustio, Seneca, Agostino e Boezio; tra i poeti Ovidio, Dante e Petrarca, e una sola volta il Boccaccio.

Quanto ai criteri seguiti dal Monti nella sua edizione, li troviamo affatto ineccepibili, e in ogni caso sono chiaramente espressi nell'introduzione; le note a piè pagina permettono di risalire senza difficoltà alla grafia dell'originale. Se dei leggeri appunti si potranno fare alla trascrizione, saranno di essersi attenuti forse troppo alla diplomaticità dell'edizione e di non aver tenuto conto della "s" impura nella divisione in sillabe del testo italiano, di averlo cioè sillabizzato alla francese. Quanto alla parte puramente grafica, il lettore resta sconcertato di fronte ai rimandi alle note a piè di pagina, i quali talvolta sono esponenziali talaltra sottoscritti.

Tutto considerato, questa edizione della *Nuova opera* resta un ottimo lavoro che

fa onore non solo al curatore ma anche al "Centre interuniversitaire de recherche sur la Renaissance italienne", l'*équipe* che lo ha prodotto e che da quattordici anni continua con alacrità e acribia a pubblicare nuovi studi e nuove edizioni in questa collana.

Luigi Monga, *Vanderbilt University*

**Manfredi Piccolomini. *The Brutus Revival: Parricide and Tyrannicide in the Renaissance*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois UP, 1991. Pp. 142.**

In three chapters and an appendix, Piccolomini examines the literary and political followers of Brutus, conspirator against Julius Caesar. In his preface, the author traces his interest in the topic to the ideological dilemmas posed by the resurgence of Italian terrorism (specifically the killing of Aldo Moro) during the late 1970s.

Chapter 1, "The Making of a Destiny," traces the background of the late Roman republic and its medieval *Nachleben*. Under the latter rubric, Piccolomini treats the three "crowns of Florence": Dante for his condemnation of Brutus as secular Judas and his salvation of Cato the Younger as Stoic libertarian, and the *obiter dicta* of Petrarch and Boccaccio on the topic. Piccolomini's discussion of Dante's reasons for placing Brutus in hell and Cato in purgatory occasions a cursory glance at the Latin tradition (Horace, Lucan, and Seneca), but adds little to Baron and others on the topic.

The lengthy Chapter 2, "Brutus Carries Out his Destiny," offers an ambitious survey of tyrannicide as a literary notion from the Trecento to the Cinquecento. Piccolomini begins with the *obiter dicta* of Petrarch and Boccaccio on "power." Quattrocento humanism is represented by Salutati, Bruni, and Landino, whose remarks on Brutus (generally made in response to Dante) occasion reflections on destiny and "humankind's . . . tragic flaw" (50). Curiously, Piccolomini's discussion of Bruni's republicanism fails to mention his translation of Plutarch's *Antony*, a text which sheds considerable light on the assassination of Caesar.

For the late Quattrocento and early Cinquecento, Piccolomini examines Poliziano's Pazzi Conspiracy, Alamanno Rinuccini's *De libertate*, and Luca Della Robbia's *Narrazione* of the last hours of Pietro Paolo Boscoli, who was condemned to death for a failed plot against Giuliano de' Medici in 1513. In describing High Renaissance tyrannicides, Piccolomini recalls Burckhardt's notion of fashion (63), and emphasizes the Florentine (i.e., Medicean) centrality of the Pazzi conspiracy and Lorenzaccio. Political historians may find it odd that Piccolomini regards Sixtus IV as motivated by libertarian ideals (64), and that he lumps Poliziano and Machiavelli together as interpreters of Medici power (68).

The final chapter, "Brutus, Destiny, and Tragedy," offers a brief survey of three Renaissance dramas based on the Brutus theme: Marc Antoine Muret's *Julius Caesar* (ca. 1544), Jacques Grévin's *César* (1558), and Orlando Pescetti's *Cesare* (1594). In these plays, Piccolomini identifies four recurrent themes associated with Brutus' deed: a view of the assassination as parricide, the futility of the act, and an emphasis on Brutus' intellectualism and on his desire for fame.

An appendix titled "Hamlet as a New Brutus" suggests that the late Renaissance placed would-be tyrannicides (and, by implication, modern terrorists) in a no-man's



land of political futility.

Much of this volume seems intended for undergraduate readers. Piccolomini is often at pains to gloss facts and figures presumably familiar to students of the Renaissance. The prose is not altogether felicitous, occasionally betraying Italianisms of form and idiom such as "Absburg" (85) and "a testament to the evils of the times" (29). Perhaps more troubling is the author's heavy reliance on older critics like Burckhardt, Spengler, and Gollancz, and on such notions as destiny, fashion, and tragic flaws. In attempting to blend literature and political science, Piccolomini seems to share a post-Romantic views of Medici tyranny, as when he speculates that "maybe history used Lorenzino . . . to prove that tyrannicide, at least for a while, was out of style" (89). Ideally, a book which seeks to link contemporary terrorism to Renaissance tyrannicide should make more explicit the sources of its political orientation. Perhaps in a subsequent study Piccolomini will address the question of the Plutarchan tyrannicide myths which, at least for Italy's Alfieri and Foscolo, join the age of the Enlightenment and the era of revolutions.

David Marsh, *Rutgers University*

Matteo Maria Boiardo. *Orlando innamorato*. Trans. Charles Stanley Ross. Berkeley: U of California P, 1989. Pp. 891.

With his translation of the *Orlando innamorato* Charles Ross has made a major contribution to the Anglo-American understanding of the Italian Renaissance. Verse romances and epics, the major narrative modes of the period, have so far not drawn the attention they should have. Students of English literature, for example, though they know about Spenser's and Milton's debts to the Italians, normally confine their reading to Ariosto and Tasso, who have multiple translations. As a result, English speakers have a skewed view of Italian literary culture, since no one reads Pulci, Boiardo, or Marino.

In studies of romance Ariosto has monopolized all the attention, a situation also true to some extent for Italy itself. It is as if everyone had ceased to read any novels but *Ulysses*. One's sense both of the genre and of the particular author must become eccentric, and Ariosto, for example, has received credit for much that is not his own. Readers of Ross' translation will see that Ariosto borrowed most of his fantasy from the *Innamorato*. The humorous treatment of traditional characters and themes likewise existed already in both Boiardo and Pulci, though Ariosto gave the humor a peculiar twist.

Ross' translation thus fulfills a need and forms part of a broader movement among American scholars to make previously unknown Italian classics available to the modern reader. Harold Martin Priest began it, when he translated selections from Marino's *L'Adone* in 1967, and the first volume of *Annali d'italianistica* (1983) included an excerpt from Joseph Tusiani's version of Pulci as well as part of Ross' Boiardo. In all these cases, of course, the test is the quality of the English version, for a translator can present an Italian author either well or badly.

Boiardo composed the *Innamorato* in *ottava rima*, the verse form traditional for romances but not often used in English. A verse translation would thus convey a

sense of the original as poetry but risk inaccuracy, particularly if the English writer made additions, omissions, and changes to maintain a rhyme scheme. On the other hand, a prose version would give an exact sense of Boiardo's meaning but would destroy much of the reading experience. Ross attempts a compromise. He opts for a verse translation, maintaining an exact syllable count, but omits rhyme. At the same time he tries to be as literal as possible, line by line. He thus preserves the experience of verse and at the same time keeps as much of the accuracy of a prose translation as he can.

Boiardo, however, poses a number of dilemmas for any translator. Suggesting the *cantari*, he adopts the pretence of an oral performance with all its stylistic peculiarities: parataxis, recurring epithets, and stock phrases. Such a style tempts the translator to improve it, make it polished like the lyrical openings which Boiardo devised for some of his cantos. Yet a poet who could compose with such polish chose to appear "rude" in other sections of the *Innamorato*, and the translator then would misrepresent the original. Ross resists this temptation and has designed his translation to fit the oral pretence of the poem. One can read his translation aloud as well as silently.

Boiardo's range of style and mood provides the greatest test for a translator. The poet can present violent or humorous action, evoke lyrical moments, or describe fantastic places. To test Ross on this range of styles, I chose some passages from Book Two of the *Innamorato*.

Ross does well with action scenes, whether humorous or military. The duel between Orlando and Pinadoro illustrates the latter. Agramante has sent the Saracen to collect captives and information:

Quivi de intorno non era persona,  
 Benché fosse la zuffa assai vicina;  
 L'un verso l'altro a più poter sperona  
 A tutta briglia, con molta ruina.  
 Ciascadun scudo al gran colpo risuona,  
 Ma cade a terra il re di Constantina;  
 Sua lancia andò volando in più tronconi,  
 E lui di netto uscì fuor de l'arcioni.

Orlando lo pigliò senza contese,  
 Poi che caduto fu de lo afferante,  
 Però che lui non fece altre difese,  
 Né puote farle contra al sir de Anglante;  
 E seco ragionando il conte intese  
 Come quel ch'è nel monte è il re Agramante,  
 Che per re Carlo e Francia disertare  
 Con tanta gente avia passato 'l mare.

There wasn't anyone around,  
 Though they were very near the war.  
 Each of them spurred with all his force,  
 Riding precipitantly, hard,



And both shields echoed when they hit.  
 The king of Constantina fell:  
 His lance turned into little splinters,  
 And he flew cleanly from his saddle.

Orlando grabbed him easily  
 After he'd fallen from his steed,  
 And the king put up no defense —  
 He could not fight the lord d'Anglant —  
 And the Count learned from Pinador  
 That Agramante was on the mountain:  
 He'd crossed the sea with many men  
 To desolate King Charles and France.

(2.29.35, 36)

The octosyllabic lines of the English maintain the economy and swiftness of the original narrative. Ross conveys the stock phrases in this passage efficiently, and the casual opening gives a sense of the immediacy of an oral performance. "Riding precipitantly, hard" nicely catches "A tutta briglia, con molta ruina." *Hard* balances the Latinate adverb and ends the line energetically. Ross keeps the sense of flying for the end of the stanza, though he transfers it from the lance to the person. The second *ottava* contains the impossible line six, with all the vowels jammed together in the double elision: "monte è il re Agramante." Ross turns this density into a nine syllable line: "That Agramante was on the mountain." Throughout he stays as close to the literal sense of the Italian as possible.

The lyrical and fantastic would normally create more difficulty for a translator who wishes to maintain the economy of the Italian. Take, for example, the two stanzas in which Orlando descends a long staircase to Morgana's underground meadow:

Or, come io dissi, il bon conte di Brava  
 Giù nella tomba alla sinistra mano  
 Per una scala di marmo calava  
 Più de un gran miglio, e poi gionse nel piano;  
 E col carbone avanti alluminava,  
 Perché altramente seria gito invano,  
 Ché quel camino è sì malvagio e torto,  
 Che mille fiate errando seria morto.

.....  
 Splendeva quivi il ciel sereno,  
 Che nul zaffiro a quel termino arriva,  
 Ed era d'arboscelli il prato pieno,  
 Che ciascun avea frutti e ancor fioriva.  
 Longe alla porta un miglio, o poco meno,  
 Uno alto muro il campo dipartiva,  
 De pietre trasparente e tanto chiare  
 Che oltra di quello il bel giardino appare.

Now, as I said, the Count of Blaye  
 Descended through the labyrinth.  
 He went left, down a marble stairway,  
 More than a mile, then reached a plain,  
 And, with the gem, he lit his way,  
 Or else he would have gone in vain.  
 That path's so foul and twisted, he'd  
 Have erred a thousand times and died.

.....  
 The cloudless sky here beamed so bright  
 No sapphire could surpass its blue,  
 And small trees filled the meadowland,  
 Each bearing fruit, though each still bloomed.  
 A mile or less beyond the door  
 A high wall split the field in two,  
 Made of transparent stones, through which  
 A lovely garden could be viewed.

(2.8.37, 41)

In the first stanza Ross evokes effectively the main sense of the passage: the hero finding his way through a dark labyrinth. The stairs are labyrinthine, so is the whole place (2.8.15). He misses the eerie extra sense that Orlando is dropping down into a tomb: "Giù nella tomba . . . calava." Paraphrase perhaps could suggest the sense of death which haunts this *ottava*, but the translator would then lose the economy of the original. For the other stanza, one of Boiardo's celebrated descriptions of paradise, Ross has an almost perfect translation. The whole sequence in fact reads well. Ross thus passes both tests as a translator. He provides us with an accurate version, and his English verse reads well. A student will get a sense of both for the narrative speed and excitement of the original and for its wonder and beauty.

In accord with the practice of the "Biblioteca italiana" Ross has made his translation part of a bilingual edition, and Aldo Scaglione's Italian text faces the English version. As was necessary for a bilingual text of such length, the poem running between 35-36,000 lines, Ross has kept annotation to a minimum, a few pages of text at the back. A careful glossary of names and places, however, answers many of the questions a reader might ask.

Such an arrangement, nevertheless, puts much stress on the "Introduction," in which Ross must speak both to the general reader and to the specialist. In it he discusses the significance of the *Innamorato* for literary history, sketches Boiardo's life, and suggests an analysis of the romance. Ross does especially well with the elements strangest to a modern reader: interlace and repetition. Ross generally strikes a nice balance between older criticism like that of C. S. Lewis and the most recent studies. At the same time he has his own points to make about the poem, comparing Occasion in Boiardo and Spenser, showing that Peacock anticipated Panizzi in the rejection of Berni's *rifacimento*. Ross has a particularly good analysis of the first scenes in Paris: the interchange between Balugante and Rinaldo, the first tournament, and the aftermath in Arden Wood, which Ross argues wanders about the French



landscape.

The whole edition has the meticulous planning and balance worthy of the poet and of the undertaking, and the University of California Press has printed the book in an elegant fashion. I would hope, however, that California would eventually issue a paperback of the English by itself. Ross' Boiardo should compete with Barbara Reynolds' version of the *Furioso*, which she did for Penguin. Only in such a format can students afford to buy the text and professors assign it for their classes.

Ross spent many years working on this translation and did not, therefore, follow the normal course of a young teacher. Our profession values and rewards critical books and tends to treat translations in a patronizing way. Yet a good translation of a major work has more enduring value than most critical studies. Many years from now people will still read Ross' Boiardo with pleasure, when most of our critical works collect dust in used bookstores.

Michael Murrin, *The University of Chicago*

**Mario Santoro. *Ariosto e il Rinascimento*. Napoli: Liguori, 1989. Pp. 377 + Index.**

This volume of nearly four hundred pages comprises twenty of Mario Santoro's essays, fifteen of which have appeared previously in print and five of which are published here for the first time. The new material in this collection amounts to only fifty-six pages, and many of the reprinted articles are gathered from the author's two earlier books on Ariosto (*Lecture ariostesche*, 1973; *L'anello di Angelica*, 1983). The present assembly, however, updates footnotes and affords a comprehensive view of Santoro's dedicated engagement with the poetry of Ariosto over more than twenty-five years. In his introduction, Santoro offers this collection as a review of his work on Ariosto over a quarter of a century. He also suggests the broad influence of his critical approach both on recent developments in Ariosto criticism and on a revised notion of the Renaissance in general.

Noteworthy among Santoro's historical interests is his attention, at least as early as 1973, to the debate over women's rights that recurs so often in the *Furioso*. Perhaps due to the Italian universities' conservatism, critics there have been far less active in the area of Renaissance gender studies than have their counterparts in France, England, and North America. Yet Santoro's essays on Rinaldo's defense of women (1973), on the goblet of wifely fidelity (1976), and on Angelica's "flight from history" (1978) antedate not only the volumes on women in sixteenth-century texts published in Italy by *dwf* (1985) and in *Nel cerchio della luna* (Marina Zancan, ed., 1983), but also the few gender-focused articles appearing in the double-volume study of Castiglione, *La corte e il "Cortegiano"* (C. Ossola and A. Prosperi, eds., 1980). His inquiry into humanist arguments regarding women predates also the French collection, *Images de la femme dans la littérature italienne de la Renaissance* (J. Guidi and M. Piéjus, eds., 1980) and Joan Kelly's widely debated study, "Did Women Have a Renaissance?" (*Becoming Visible*, R. Bridenthall and C. Koons, eds., 1977), which is often regarded as an inaugurator of feminist studies of the period. For scholars who focus their research on conceptions of gender and sexuality in humanist

culture, Santoro's contribution in this area remains important.

The present collection also features essays that highlight Santoro's intensive studies in humanist learning, including new discussions of Rodomonte's abandonment of reason (Ch. XI) and of Ariosto's early education (Ch. I). In a more philosophical vein, several articles address Ariosto's familiar concern with the intertwining of ethical and epistemological problems in human affairs, while others treat the poet's engagement of contemporary political and social questions. These include previously unpublished articles on Ariosto's references to the New World (Ch. XIV) and on the technological innovation of firearms production in sixteenth-century Europe (Ch. XV).

Gathered together in this volume are Santoro's provocative character studies of Astolfo (1963), Rinaldo (1973), and Angelica (1978) along with new essays on Rodomonte and Olimpia. Thematically these pieces coalesce as persuasive arguments for Ariosto's attention to character consistency. Readers of Peter DeSa Wiggins' *Figures in Ariosto's Tapestry* (1986), which includes a direct response to Santoro's portrait of Rinaldo, will regret Santoro's choice not to address the American critic's counter-arguments in the new and revised essays: rarely have two intelligent readers of Ariosto been so close and yet so far apart. More generally, Santoro displays a noteworthy openness to the recent work of non-Italian scholars, particularly those writing in English. The collection ends with four essays devoted to Ariosto's satires.

Santoro's role in what he terms the "profound transformation of the image of the Renaissance" (11) has been, as he points out, a constant and solid one through the nineteen-seventies and early eighties. A commitment to materialist historiography and a reassessment of literary activity within social contexts energized the most innovative studies of those decades in Europe, and Santoro's work contributes to that broad project. This focus on the social constraints of both production and reception, along with the boom in literary-theoretical studies, changed fundamentally the subsequent reading not only of Ariosto but of all the literary artifacts of the period. Most important, as Santoro's work demonstrates, the image that emerged from these studies of the fifteenth through the seventeenth centuries was deeply at odds with a long-standing view of the period as one of liberality and cultural bounty: of free renaissance.

Yet the limitations of Santoro's willingness to embrace a transformed notion of the early modern period in Europe are signaled precisely by his terminology and his subject matter. It is to the Renaissance, and thus to the culture generated by humanism, that Santoro dedicates his energies, and not to the vast terrain opened by the investigations of historians, literary scholars, and anthropologists eager to explore cultural practices that occupied the world outside the elite group: and it is in these areas of study that ideas about the Renaissance have been most radically transformed in the last fifteen years. My intent here is not to criticize Santoro's choice of topics for study in these masterful essays, but rather to indicate the degree to which they are still invested in a traditional humanist project. From the perspective of 1990, the essays on Ariosto's use of the *querelle des femmes* seem to prepare the way for a deeper questioning of humanistic culture's values, centered as they are on the protagonism of privileged, educated males, but one looks in vain for evidence of Santoro's engagement with such questions. This may indicate his subscription to the scholarly premise that to study an author is to retrieve as



faithfully as possible his or her values. As part of a process of critical interrogation, such reconstructive work is necessary, and Santoro studies humanist culture with exemplary integrity and erudition. Yet concretely, his discussions are constrained by the demands of fidelity to the poet's "intentions." Santoro thus never takes the further step of going beyond Ariosto's concerns in assessing the significance of his work — the boldest step taken by recent scholarship in the early ages. As one audacious reader of classical culture has observed, "If our critical faculties are placed solely in the service of recovering and reanimating an author's meaning, then we have already committed ourselves to the premises and protocols of the past" (John J. Winkler, *The Constraints of Desire: The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*, New York: Routledge, 1990, p. 126). We have much to learn from Santoro's explorations of sixteenth-century culture. Particularly given his concerns in these lucid and valuable essays, however, the step beyond the service of recovery and reanimation is a step too soon withdrawn.

Deanna Shemek, *University of California, Santa Cruz*

**Marianne Shapiro. *The Poetics of Ariosto*. Detroit: Wayne State UP, 1988. Pp. 278.**

Marianne Shapiro justifies the need for her book by lamenting the paucity of significant scholarship on the *Furioso*. Scholars, students, and even the general reader wishing to know how their reading of the poem will illuminate their "understanding of its culture — have had little to resort to that which was written after the sixteenth century" (9). Of the approximately five thousand scholarly items published to date (as of 1980 both Fatini's and Rodini-Di Maria's bibliographies document 4,550 publications on Ariosto), she considers only a handful worthy of notice.

As suggested by the title, the contribution the author promises lies in the depth of her analysis of Ariosto's poetics. But before readers may benefit from Shapiro's often brilliant insights, they must first negotiate a style so complex as to sacrifice clarity for the sake of aureate expression. For example: "The numerous incidental, courtly formalities in which Ariosto chose to embed much of his diction function in aid to an overarching formality. In elegant self-correcting language he produced a poem that stands 'above it all' in true princely fashion, discriminating between sentiment and sentimentality so as to speak this language unhindered" (11). The high tone and density of this style tends to frustrate readers in their attempt to follow with ease the author's thought. This is especially true in the introductory chapter where Shapiro argues for a reading of the *Furioso* as Ariosto's eighth Satire. Clarity is essential here, for it is here that readers are introduced to the major premise of the whole book, namely, that Ariosto is a master of allegoresis, with a strong propensity for undoing myth and for deconstructing both his own and other people's texts.

Among the stylistic techniques Ariosto employs in achieving his mastery, Shapiro discusses the poet's penchant for undermining textual authority through inversion, recontextualization, transformation, fragmentation, or segmentation. She goes on to explore Ariosto's use of these devices in five aspects of Renaissance

writing, each constituting a chapter: satire, mythography, picture writing, amplification, and ecphrasis.

The best demonstration of these techniques is perhaps in Shapiro's eloquent exploration of Ariosto's mythography which includes Atlante, Perseus, and Bellerophon. Relying on her solid scholarship, she takes the reader through the multiple, allegorized variations of these myths, showing how Ariosto borrows elements from different versions of the same myth in creating characters such as Astolfo and Ruggero. This sort of mythographic collage gives form to a character whose semantic relevance is constituted by the convergence of many sources. At times, Ariosto starts by stressing the symbolic value of the primary source of the myth, and then proceeds to neutralize or negate that value by means of inversion or fragmentation or transformation. As a result, the myth is often deconstructed at the moment of creation, since the mythographic bits that go into the making of a character, given their provisional nature, are themselves subjected to recontextualization, inversion, or even distortion. This technique underscores Ariosto's conception of a world in constant tension between the certain and the ephemeral, the fleeting and the lasting, illusion and reality. Shapiro correctly points to the historical referent of this view by alluding to the swift changes and the socio-political instability brought on by the devastating French invasions of Italy, begun in 1494 by Charles VIII.

The poet's "fragmenting and dividing, parceling out, shifting and repositioning" (131) of texts is also the subject of the chapter on "Ariosto's Multiple Vision," where Shapiro discusses the technique of doubling or amplification, noting that important events have occurred somewhere before, and that story lines tend to subdivide constantly. She pointedly observes that "multiplying within and without the confines of the text argue processually that writing consists mainly in the new disposition of elements of an existing, hence, stable body of expression." (191). She goes on to discuss ecphrasis, a device exemplified by Homer's verbal painting of Achilles' shield. This aspect of Renaissance writing deals with description of 'pictures,' allowing to poet to show rather than tell.

The scholar, student, and general reader who make their way through Shapiro's dense style is finally rewarded not so much with a significant breakthrough in Ariostean scholarship, but with an articulate analysis of writing techniques which emerge as signs of Ariosto's perception of the world. Indeed, the novelty of Shapiro's work lies in the freshness of her approach to and restatement of commonly held views, and, in particular, the notion that in Ariosto's world all is relative. This is a world where, in Shapiro's words, "no perception is sure and no purpose surely rewarded. . . the loveliest aspects of life are the most fragile and fleeting. . . fame may be the path of wrongdoing. . . everything must bear the imprint of a universally divided mind. Repeated contrasts only make the opposite of every single thing the more explicit, suspending final judgment" (243).

Salvatore Di Maria, *University of Tennessee*



Robert Klein and Henri Zerner, *Italian Art, 1500-600: Sources and Documents*. Evanston: Northwestern UP, 1989. Pp. 195.

*Italian Art, 1500-1600* is an affordable reissue of an anthology originally published in 1966 as part of the Prentice-Hall series, "Sources and Documents in the History of Art." Though aimed at lay readers and undergraduate students, this project was entrusted to distinguished specialists who also took into account the interests of the professional scholar.

The Prentice-Hall series made available, in English, representative selections of written sources on the arts dating from major periods in the history of Western art. Editorial interventions were minimal. Each volume provided 1) a brief "Preface" outlining the art historical issues at stake, and 2) the texts themselves, grouped under broad chronological and thematic headings, and introduced by brief interpretive essays. The layout was equally suited to sequential reading and to random sampling.

Like other titles in the Prentice-Hall series, *Italian Art, 1500-1600* had gone out of print. It is gratifying to see it reissued at a time when the very concept of artistic originality is under scrutiny. The figure of the "fine" artist, bearing all the marks of "creative genius" in the modern sense, assumed historical consistency in the critical literature of the Cinquecento; inevitably, the record of its emergence sheds light on our current critical projections. In their "Preface," Klein and Zerner present these convergent phenomena — the social and professional rise of the sixteenth-century artist, and the maturation of a specialized art literature (drawing a more diverse audience into the artistic dialogue) — as the keys to the organization of the volume.

The assorted texts are grouped in eight sections of roughly similar length: 1) Art and the Cultured Public (on the formation of the aristocratic taste for High Renaissance art); 2) Documents on Art and Artists (featuring material on commissions and the promotion of artists); 3) Mid-Century Venetian Art Criticism (introducing the pioneering texts of an "engaged" art criticism); 4) Vasari; 5) Art Theory in the Second Half of the Century (illustrating the academic orientation of specialized texts on art); 6) The Counter-Reformation (suggesting the effect of the Roman Catholic Reform on Italian art and its criticism); 7) Artists, Amateurs, and Collectors (reprising section 1) from the standpoint of the late-sixteenth-century "crisis" in patron-artist relations); and 8) On Beauty (documenting the increasing "idealism" of art theory in the wake of the High Renaissance).

Appropriately, the section on Vasari is at the heart of the volume, for he virtually invented modern art history in his brilliant synthesis of the several textual traditions (biographical, topographical, technical, critical) on Italian art. If there is something to regret, it is the omission of important authors from the first third of the century, when developments in artistic practice were at their most innovative: Giovio and Gaucicus (but Leonardo also deserved fuller representation). From the student's standpoint, it is also unfortunate that the reissue could not accommodate a bibliographic addendum: since 1966, the English-language scholarship on the Cinquecento art literature has made enormous strides. On the other hand, the absence of architectural theory is justified, as the latter constitutes a separate field of inquiry.

Even where one disagrees with the editors' assessment of historical developments, there is much to learn from their analysis of the evidence. This book should remain a thought-provoking introduction to the riches of the Cinquecento

literature on the arts.

Mary Pardo, *The University of North Carolina at Chapel Hill*

**David O. Frantz. *Festum Voluptatis: A Study of Renaissance Erotica*. Columbus: Ohio State UP, 1989. Pp. 275.**

Citing the British seventeenth-century scholar Roger Thompson (*Unfit for Modest Ears*), David Frantz endeavors in his introduction to distinguish among the pornographic (1), the obscene (2), the bawdy (3) and the erotic proper (4). All four categories of writing and art of are, however, embraced by the general term *erotica*, and all are given attention in this rather ambitious study. Pornography gets relatively more space in the chapters dealing with Italian material, while the obscene, or scatological, is more prominent in English subject matter. The book is in fact a study of Renaissance *erotica* in those two countries, with Italy playing in this context as in so many others the role of model and source.

A first chapter, devoted to learned *erotica* in Italy, deals principally with Poggio's *Facetiae*, and with the relevant works of Francesco Berni, Anton Francesco Doni, Annibale Caro, and Antonio Vignale. In connection with the Cinquecento writers, there is a very interesting discussion of the development of *accademie*, and its effects on literary wit. This section contains also a concentrated treatment of the minor genre of the mock or paradoxical *encomium*, destined to be much copied in England.

Chapter 2, "The Scourge of Princes as Pornographer," gives extended attention to Aretino, and the following one considers his disciples in the erotic vein, known as the Aretines, most notably Niccolò Franco, Lorenzo Veniero, and Antonio Cavallino. Here, clearly, are the main sources for English pornographers to come, and there is a special consideration of the lascivious or scurrilous sonnet, destined for English success.

The fourth and final chapter in the Italian section examines *erotica* in the visual arts, with most attention going to Giulio Romano (whose famous drawings of *posizioni* were accompanied by *sonetti caudati* of Aretino), Perino del Vaga, Agostino and Annibale Carracci, Titian, and Giorgione. Thirty-eight illustrations show the principal paintings and drawings discussed.

Moving north, the fifth chapter looks at "English Views of Italy," with the well-known ambivalence of attitudes that ranged from extreme admiration to contempt or hatred. Italian *erotica* found a market in England, and the author indulges mild sarcasm in pointing out that "Someone admired Italian works that were not neoplatonic" (142). The printer John Wolfe and John Florio are prominent among the Italophiles discussed, and Roger Ascham the outstanding Italophobe. Chapter 6 examines a number of people who cultivated "Erotica in England," with special attention to the paradoxical *encomium* and epigram, while chapter 8 is given over entirely to the eroticist Thomas Nashe, "the English Aretino." In a final section on "The Context of Erotica," relevant attention is given to John Marston and to the major figures of Donne, Shakespeare, and Spencer.

Frantz is no doubt writing mainly for English specialists and would perhaps not



lay claim to a great deal of original primary research on the Italian erotica. Italianists will, however, find his broad survey to be very interesting, especially in his attention to minor genres, and will also appreciate a number of his judgments, as for example that Aretino in his sonnets is "subverting not the real world but another fictive world, the world of sonneteers, Petrarchism" (55); "that *part* of what distinguishes good pornography from the mediocre or bad are those elements which carry it beyond its chief end" (76-77); or even the marginal but sound observation "that art historians have always been better at using literary materials than literary historians have been at using the visual arts" (118-19).

It is discouraging to find a number of errors in the translation of Renaissance Italian. Occasionally ordinary words are rendered wrongly, as, for example, "luxury" for "lussuria" (31) or "in a little while" for "un dappoco," rightly "a person of little account" (53). In the latter passage two verb tenses are also translated wrongly. Most mistakes come, however, in interpretation of the numerous passages of sexual *double-entendres*, admittedly very difficult material. The author laboriously acquired a certain familiarity with this specialized *gergo*, but he would have benefitted enormously from an acquaintance with Jean Toscan's four-volume *Le Carnaval du langage: le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino (XVe-XVIIe siècles)* (Presses Universitaires de Lille, 1981), which is still little known.

Linguistic errors do not, however, take seriously away from the usefulness of what is really a remarkably broad *vue d'ensemble* of Italian and English erotica in the Renaissance.

Bonner Mitchell, *University of Missouri-Columbia*

**Torquato Tasso. *Rinaldo*. Edizione critica basata sulla seconda edizione del 1570 con le varianti della princeps (1562). Ed. Michael Sherberg. *Classici Italiani Minori*, 16. Ravenna: Longo, 1990. Pp. 334.**

Tasso's *Rinaldo* deserves to be better known. It is no accident that the hero's name recurs as that of the executive protagonist of the *Liberata*. Elegant, impetuous, ambitious, self-obsessed, impatient with obscurity, eager for sensual gratification, but prepared to sublimate or postpone it, to make it subordinate to his dreams of glory, Rinaldo is of course a figure of the poet himself. He also brings with him, to be chastened by the epic world, the potentially unlimited narrative freedom of romance. Let us not forget that to write the *Rinaldo* Tasso interrupted the *Ur-Liberata*, the so-called *Gierusalemme*, his first attempt to dramatize the history of the First Crusade, begun in 1559 at the age of fifteen. (Most of its 115 octaves, however, survive, remarkably, twenty years later in the completed epic.) The first attempt at straight epic had run aground. Begun *in medias res*, with Jerusalem a sitting duck, the action had threatened to be over before it got started. The trick was to delay dénouement, or, better, to tie some knots. The tension and suspense of the poetic *unicum* Tasso would later invent was to come from the spectacular clash between the irresponsible centrifugal drive of romance and its equally irresponsible languors, and the deliberate centripetal teleological epic plod. Without the experiment (not the

vacation) of the *Rinaldo*, Tasso would not have discovered the structural necessity of the "amori e incanti" he so stubbornly defended in the *Liberata*.

I would like to begin by expressing a sincere debt of gratitude to the editor of the volume under review, Michael Sherberg — who, incidentally, also thanks me, among his acknowledgements, for my epistolary answers to a number of his linguistic queries (7). In May 1989, before his book was published, Sherberg was kind enough to send me a diskette containing a pre-final copy of his critical text, which saved me no end of time, since I too was (and still am) working on a less ambitious task involving the *Rinaldo* — an annotated edition for the Grande Universale Mursia series directed by Roberto Fedi. Let me say at the outset that my own text will not reproduce the text of this edition.

What, briefly, have been the editorial fortunes of this, Torquato Tasso's first complete narrative work? For the answer to this question, we must turn to the classic article, "Testo e tradizione del *Rinaldo*," published by Cesare Bozzetti thirty years ago in *Studi tassiani*, 11 (1961), 5-44. The romance was composed, according to Tasso's own prose preface, at the instigation of the poet-sculptor Danese Cattaneo, over a ten-month period, while the author was still a law student at Padua, and published in Venice "appresso Francesco Senese" in 1562, after his father Bernardo Tasso, submitting to pressure from a clique of "dottissimi e giudiziosissimi gentiluomini" (60), had given his reluctant permission. All this before young Torquato (then making his debut as "il Tassino") had reached his nineteenth birthday. Only two years earlier, in 1560, the more circumspect Bernardo had published, also in Venice, his own romance, the elephantine *Amadigi* (one hundred cantos, and more stanzas than the *Orlando innamorato* and the *Orlando furioso* put together!) at what I used to think of as the ripe old age of sixty-seven.

Torquato's *Rinaldo* would go through half a dozen editions before the end of the century, but the only other one that counts is the second Venetian edition of 1570, printed like the first by Francesco Senese (in this case the frontispiece reads "Francesco de' Franceschi Sanese"). In the absence of an authoritative MS, Bozzetti was the first to collate the two editions (S<sub>1</sub> and S<sub>2</sub> respectively) accurately and to realize that the second was an authorially revised text, containing the corrections made by Tasso, presumably in a lost copy of the first edition. S<sub>2</sub>, then, would appear to constitute the definitive text. Bozzetti, however, advised against making it the basis of a modern critical edition. His reasons might at first sight appear hedonistic, but I believe they are sound. For Bozzetti, the 1562 text represents too precious an incunabulum of Tasso's early narrative style for it to be supplanted by a text that incorporates the stylistic evolution of the subsequent eight years. Paradoxically, therefore, Bozzetti proposes a critical edition based on the 1562 text, with the 1570 variants relegated to the apparatus. If we accept Bozzetti's hypothesis, based on internal evidence, that the substantive variants of S<sub>2</sub> do not imply a second MS version but were written in the margins of a copy of S<sub>1</sub>, then it certainly seems likely that the remaining *non-substantive* differences in the linguistic texture of the two editions are to be laid at the door of the compositor. My own experience of the typesetter's psychology (he will be more careful when setting from manuscript), as well as of Tasso's distracted erratic even slovenly practice as a corrector of his texts, leads me to conclude that we are safe in this particular case in returning to the otherwise discredited principle, *recentiores sunt deteriores*.



Bozzetti's exhaustive study of the problems of the text pointed out the shortcomings of all previous editions. Bozzetti never got around, however, to preparing the new critical text he promised. Three years after Bozzetti's article appeared, when faced — as part of the daunting task of providing a modern annotated edition of all of the poet's works — with the problem of what to do with the *Rinaldo*, Bruno Maier decided "non senza perplessità" on a *pis aller*: to reproduce as scrupulously as possible and with the bare essential critical intervention the text of the 1562 *editio princeps*, leaving the critical edition — and the problem of the 1570 variants — to Bozzetti, a note to whose article, which mentioned the Laterza "Scrittori d'Italia" series, seemed tantamount to the staking of a claim (see "Nota ai testi," in Torquato Tasso. *Opere*. 5 vols. Milano: Rizzoli, 1963-65. 2: 875-76). This was also the decision of the eminent *tassista* Bortolo Tommaso Sozzi, who, in the third enlarged edition of his collection of the poet's selected works (an edition not cited by Sherberg in the bibliography on p. 39), includes the complete text of the *Rinaldo* in Maier's edition "con qualche indispensabile emendamento per la punteggiatura" (see "Nota ai testi," in Torquato Tasso. *Opere*. 2 vols. Torino: UTET, 1974. 2: 8).

At this point, it seems appropriate for me to state my own intentions. The collection my edition will appear in is addressed to a scholastic rather than to a scholarly audience, and a pretentious critical apparatus would tend to detract from its attractiveness to the general public. It will be, then, what Bozzetti describes as "una edizione corrente" (Bozzetti 41). The text, however, will incorporate the results of my own collation of S<sub>1</sub> and S<sub>2</sub>, and, though lacking an apparatus, will be to all intents and purposes critical, reproducing all that is salvageable of the linguistic texture of S<sub>1</sub>, but introducing wherever they occur the substantive variants of S<sub>2</sub>. My choice, though I realize that what I propose is a contaminated text, is less radical, in light of the recent enlightened critical tradition, than Sherberg's. Sherberg breaks with Bozzetti, Maier and Sozzi in proposing to make S<sub>2</sub> and not S<sub>1</sub> his basic text and in relegating the variants of S<sub>1</sub> to his apparatus. I say "proposing" because his edition is not always an accurate representation or a correct interpretation of the true state of affairs. Not all of the differences between S<sub>1</sub> and S<sub>2</sub> are recorded. Moreover, having chosen to follow S<sub>2</sub>, he seems to have concluded that he could afford to ignore the only other responsible modern edition, Maier's (followed as we said by Sozzi), which reproduces S<sub>1</sub>. He may even have seen it as a possible distraction. If this was a conscious decision, then it was a mistake, since both S<sub>1</sub> and S<sub>2</sub> are full of misprints and misreadings, often the same misprints and misreadings, and Maier is after all a native speaker and in theory better able to spot an error than us foreigners. In addition, Italian punctuation norms are not the same as English, and Maier's edition would have been a good model to go by. Not that Maier does not make mistakes. He does. Of various kinds. And not all of them are caught by Sozzi. On the whole, however, within the limits of their intentions, their editions contain fewer errors than Sherberg's.

Space permits me but a single example of a missed opportunity. Among the *cruces* identified by Bozzetti is the following. We are close to the beginning of Canto 5, where our hero Rinaldo meets his future companion-in-arms Florindo for the first time. For the moment Florindo is all pastoral, very cute to look at and very plaintive. His soliloquy accusing Love of taking unfair advantage of just plain folks looks

forward in a way to the prologue of *Aminta*, in which the boy Love declares his boyishly willful intention of wreaking havoc outside of the highfalutin courtly circles exclusively favored by his social-climbing mother Venus. (Significantly, Florindo's lament contains the only two stanzas of the *Rinaldo* — stanzas 16 and 18 — set to music by sixteenth-century *madrigalisti*.) The lines that interest us occur in the second half of stanza 16: "Deh qual gloria te aspetti e qual onore / *s'io tale schermo alcun non far pur oso* / s'a pena l'arco steso, a pena accinto / eri a ferir, ch'io mi rendei per vinto?" (5: 16, 5-8). Oddly, as Bozzetti had already pointed out that the second line quoted makes no sense (Bozzetti 23), Sherberg leaves it as it stands. (Even Bozzetti himself is not immune to error. In quoting the stanza, he banalizes the "te" of line 5 into a "ti.") The text of S<sub>1</sub> is of no help at this point, since, though the overall meaning remains the same, the last four lines of the canto have been radically reworked in S<sub>2</sub>. Bozzetti's conjectural correction ("*s'io a te schermo alcun pur far non oso*") is a good one and restores the sense, though it has the compositor of S<sub>1</sub> inverting the author's intended order of "pur far non" and writing "non far pur," as well as, somewhat more implausibly, misreading "a te" as "tale." I propose a more economical solution (always preferable), which calls for no change in the word order, merely suggesting that "fare" in Tasso's handwriting could have been misread as "tale" and "fui" as "far." The new reading ("*s'io fare schermo alcun non fui pur oso*") has the advantage of restoring a verb in the *passato remoto* tense ("fui") to a context in which the other main narrative verbs ("venisti," "mi rendei") are also in the preterite. Furthermore, my conjecture, in which "oso" is no longer the first person singular of the verb but part of a verbal locution modelled on the Latin semi-deponent perfect *ausus sum*, is, I find, more elegant, and certainly more in keeping with the authoritative examples of Dante and Petrarch, both of whom use "oso" only in the rhyming position and only in this grammatical role (Pg. 11:126; Pg. 20: 149; Pd. 14:130; and R.V.F. 356: 4; Tr. Fam. 3: 79). So young and so intertextual. Well, bless my aporia, this must be Tasso.

Anthony Oldcorn, *Brown University*

**Veronica Gambara e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale.** Atti del Convegno (Brescia-Correggio, 17-19 ottobre 1985). Ed. Cesare Bozzetti, Pietro Glibellini, Ennio Sandal. Firenze: Olschki, 1989. Pp. 442.

The title of this volume is precise: it is not a collection of essays about the poetry of Veronica Gambara (pronounced Gàmbara), but rather about Gambara, the historical figure, her family, her cities, Brescia (where she was raised) and Correggio (where she spent her adult life), the historical vicissitudes of her works and her fame, contemporary writers and the general literary scene in her part of Italy, in her times. Only five of the sixteen collected essays treat her works, two take up the problem of establishing critical texts, one narrates the story of her poetic correspondence with Pietro Bembo, and two examine the musical settings of her poetry. Only one of the five essays enters into the literary merits of her writing; that is simply not what the conference celebrating the fifth centenary of her birth was about. While this reader's



expectations were disappointed, the volume makes clear that the literary historical and philological scholarship necessary for a serious study of the writer had not been done and that even now there is much more to do.

Veronica Gambara (Pralboino, 1485 — Correggio, 1550), poet and member of an important Brescian family, became countess of Correggio when she married Count Giberto da Correggio in 1509. During her husband's absences and then permanently after his death in 1518 she assumed and ably handled the political affairs of her city-state. She corresponded with important literary and political figures such as Aretino, Isabella d'Este, Ariosto, Bernardo Tasso, and Emperor Charles V, and was a central figure in the culture and politics of Northern Italy in the first half of the sixteenth century.

Carlo Dionisotti's essay on the political history of Brescia in the early sixteenth century situates the prominent Brescian families of Gambara and Capriolo (the family of a noted local historian) in the political struggles of the time. Gambara's father had first fought for Venice, but switched allegiance to France and finally to Spain. Veronica as ruler of Correggio continued successfully to pursue the same political course. Her literary relations, however, were not bound by her politics and she maintained an important correspondence and poetic exchange with Pietro Bembo, which she had begun in her youth in Brescia. This literary friendship is the subject of Giorgio Dilemmi's essay, which documents carefully, poem by poem, the exchange between Bembo and Veronica Gambara, probably the "Berenice" of his *Asolani*. Guglielmo Gorni corrects some problems of mistaken identity of the correspondents addressed in Bembo's verse. He does so by noting repetitions of key words and expressions used to allude to specific persons. For example, in poems known to be written for Maria Savorgnan the word "mare" and in letters "mille" (reference to her initial M.) recur; "di pari" and "parimente" seem to have special significance to the two in their correspondence as does, and in the poetry as well, the metaphor which calls Maria the source, the "radice" (literally, root) of all his thoughts, happiness, suffering, etc. The recurrence of these words, and similarly of "luce" and "sole" for Lucrezia Borgia, "onore" for Vittoria Colonna, constitutes a specialized, allusive language in the poetry through which the identity of the addressee is adumbrated. Gorni, by paying careful attention to Bembo's linguistic games, to metrical evidence and thematic congruences, has been able to correct some misidentified addressees, proving beyond doubt, for example, that the sonnet "Rime leggiadre, che novellamente," thought by many to have been written for Veronica Gambara, was a response to one sent to Bembo by Maria Savorgnan. The essay is a convincing and entertaining presentation of one aspect of the intense literariness of Bembo's writing.

Two papers should be singled out for their philological thoroughness. Alan Bullock, also known for his excellent work on the poetry of Vittoria Colonna, has carefully sorted out the manuscript and printed traditions of all of the poetry attributed to Veronica Gambara. He examines the three principal collections: Brescia, 1759, Felice Rizzardi, ed.; Florence, 1879, Pia Mestica Chiappetti, ed.; and Turin, 1880, edited by an anonymous "trentino." Bullock's essay carefully lays out the problems yet to be resolved in order to define the authentic corpus of Gambara's poetry. The notes alone, listing all the many editions and manuscripts containing poems attributed to Gambara, make this an important contribution to the scholarly literature, an essential study for the preparation of a critical edition of her poetry. Bullock includes in his

essay the text of six previously unpublished poems attributed to Gambara. One which he considers doubtful, but in need of further study, is "A canti sonori," a long *canzonetta* of sixteen strophes, each of four *senari* (six-syllable lines) rhymed *abab*. This piece was transcribed in the eighteenth century and no earlier ms. has come to light. It has all of the characteristics, in my view, of a late sixteenth- or a seventeenth-century theatrical song of the sort used in Christmas plays at the adoration of the manger. The text would seem to be written for a double choir of angels and shepherds, a musical type popular in Baroque theater.

While the *canzonetta*, "A canti sonori," which I believe was written to be sung, does not seem to be Gambara's, many of her poems were set to music in the sixteenth and seventeenth centuries. Maria Teresa Rosa Barezzi describes the musical settings of Tromboncino, Verdelot, Bernardo Lupacchino da Vasto, Vincenzo Ruffo, Francesco Portinaro, Francesco De Layolle, Niccolò Dorati, Pietro da Ostia, Giulio Fiesco, Annibale Stabile, Aurelio Roccia da Venafro, Niccolò Vicentino and finally Luca Marenzio, using them to illustrate, at the same time, the development, in the latter half of the sixteenth century, of the mature madrigal style. Claudio Vela's historical and theoretical discussion of the music concentrates on making clear the distinction between "poesia per musica" and "poesia in musica," poetry written for music and poetry later set to music, the development first of the *frottola* style and the evolution of the madrigal.

Elisabetta Selmi's study of Gambara's correspondence, like Bullock's work, is a model of philological thoroughness. She points out the shortcomings of the three modern editions (the same as the poetry: 1759, 1879 and 1880) and she laments the loss of what must have been Gambara's most interesting correspondence, for example, most of her letters to Bembo, Cardinal Ridolfi, Vittoria Colonna, Isabella d'Este, Aretino, Molza, and Trissino. Selmi's article is unique in the collection in that besides historical and philological matters it also addresses literary critical issues in Gambara's writing. She characterizes Gambara's style, her "literary self-presentation," as a "civile conversazione," a humanistic discourse somewhat camouflaged by an apparent "orality" which is in truth an able rhetorical orchestration of familiar spoken dialogue and highly literary writing (170, 178). Gambara seems to have had no intention to collect and publish her letters, as so many of her contemporaries did, no desire to preserve an "ideal" version of herself for posterity; her correspondence seems to have had the more direct and immediate aim of realizing a communication among kindred spirits (172).

Ugo Vaglia traces the fortune of Veronica Gambara in eighteenth-century Brescia. While selections of her poetry were often included in sixteenth- and seventeenth-century anthologies, and a few of her letters appeared in that form as well, interest in collecting Veronica Gambara's work began in early eighteenth-century Brescia (Rizzardi, 1759) where she had become a local hero. It was then and there too that Camillo Zamboni published his biography of her. Her life was proposed as a model for Brescian noblewomen; and she became the paragon of feminine virtues invoked in literature. And the cultural history of Brescia is more directly the subject of two other studies: Ernesto Travi discusses the curriculum of private boys' schools in sixteenth-century Brescia, and Ennio Sandal connects members of the Gambara family with a number of early published books, not as authors or publishers, but as patrons and intellectuals. Alberto Ghidini studies instead the political and economic history of



Correggio, a city that struggled to maintain its autonomy and did so successfully and prospered under the leadership of the da Correggios in the fifteenth and sixteenth centuries, losing its independence only eighty years after Veronica Gambara's death. Agriculture was the mainstay of its economy and the government's enlightened policies brought about the general prosperity of the city and its territories. The urban area developed especially under Niccolò da Correggio and Veronica Gambara; important artists (Biagio Rossetti and Antonio Allegri) worked there and writers such as Ariosto visited its court. There was a somewhat free religious climate and ideas of the Reformation circulated in the early sixteenth century, some of the ideas, such as the question of predestination, of works versus faith, turning up even in the writing of Veronica Gambara, though she was an outspoken critic in the 1540s of the Lutheran controversy and of the Reformer Bernardo Ochino.

The other essays are devoted to the lives and work of various representatives of the Northern Italian literary world in the late fifteenth and early sixteenth century. Some of these persons were important enough to be mentioned in Canto 46 of the Orlando furioso among the writers and artists welcoming Ariosto home from his literary voyage, although very little is known of them today. This part of the collection attempts to resurrect the lost history. The Milanese poet Girolamo Cittadini is studied by Massimo Danzi, the Mantovan Paride Ceresara by Andrea Comboni and Ippolita Clara, from Alessandria, but who lived and wrote in Milan, by Simone Albonico; all three essays include a discussion of textual issues and the publication of a representative selection of poetry, for the most part previously unpublished. Bortolo Martinelli's contribution is an inventory of the library of the Milanese petrarchist Gasparo Visconti. Finally, Silvia Longhi, in her "Lettere a Ippolito e a Teseo: la voce femminile nell'elegia," studies the tradition of mimesis of Ovid's *Heroides*, letters in *terza rima*, generally elegiac laments in a feminine voice ("voce femminile finta . . . scrittura femminile per interposta persona" 389), written by Niccolò da Correggio, Serafino Aquilano, Tebaldeo and the Bolognese poet Giovanni Filoteo Achillini. Longhi analyzes the genre in its vernacular forms, its *topoi*, its myths, the attributes of the narrative voice, when feminine, sometimes affectionate, sometimes furious. She points out that the elegies generally conclude with the speaker's death, that their rhetorical strategies are designed not to elicit a response, but rather to delay the end, and that the figure of Penelope is a recurrent emblem. Longhi's is one of the very few papers in the collection with literary critical as well as historical interests. Veronica Gambara's verse deserves this sort of careful analysis and, though that is not to be found in this volume, the essays here presented provide the philological and historical groundwork from which it is to be hoped there will come reliable editions and evaluations of her writing.

Elissa Weaver, *The University of Chicago*

Giancarlo Majorino. *The Cornucopian Mind and the Baroque Unity of the Arts*. University Park: Pennsylvania State. 1990. Pp. 210.

In the understanding of the Western development certainly the most elusive and abused term is that of the "Baroque." Its chameleon-like procession of guises and

elasticity of forms seem to defy the Apollonian craving for definition and the supply of specific Cartesian limits. Yet the term embraces a number of cultural propensities and aspirations coming at the veritable watershed of European history. Thus, a new effort in "the taming of the Baroque" can be welcomed, at least guardedly.

The present study announces just such a taming of the Baroque, conceived in terms of form as process. While the author's heroic efforts in this respect transcend any mean, ordinary attempt of nailing jello to the wall, the enterprise to this reader partakes of a valiant and to some extent useful exercise in nailing down the unavailable.

Preferring relevance to range, the author focuses principally on Michelangelo and Giordano Bruno as "the axial core" of this study with lesser but significant assists from Rembrandt, Velázquez, Montaigne, Cervantes, and Bacon. Michelangelo is seen as opening up form with his *non-finito*. Here emphasis falls upon the late works, specifically the *Rondanini Pietà*, the last unfinished *Pietà* being the most complete. For we are told that the Baroque has an innate hostility to the completed work, a hostility well attested in Michelangelo's last achievements. For his part Bruno is seen as committed to variety over uniformity and to a mutability inherent in the human condition as evinced in *The Frenzies* and *The Expulsion*. Similarly, Bruno is represented as avoiding any finite, completed formation. The spiral thrust of the twisted cornucopia, the incorporation of the temporal in the plastic as expressed in Bernini's *Apollo and Daphne*, best embody the Baroque line of beauty.

In the comet-like trajectory of the author's mind through layers of literary and visual evidence, as it draws upon the entire tapestry of creative endeavor not just in the period of the Baroque but from Seneca to Valéry for support, contrast, and relevance, the mind of the ordinary reader often falters. The method seems to be like the pointilism of Seurat and to the mere historian caught in his pattern of what might be called linear think, there is the desire at times wistful, at times urgent, for a close, careful, contextual analysis of the development of any one of the many observations and perceptions which are being emitted amidst the Brunonian flights and vast Miltonic swoops. Indeed, this is all quite intoxicating. Sometimes it proves mystifying. For example, try savoring this one: "To the Baroque mind . . . at its best, art reconciled permanence with flux through forms that 'presenced' epiphanic encounters between capacity-to-be and being-in-act." Get it? Well almost. Before the cognitive grip of the mind's retention can close upon it, the insight may well have dissolved into a dew.

Amidst the showers of intellectual sparks bursting from these pages there are occasional emissions that at least to the more pedestrian reader seem worthy of modest emphasis. The claim that doubt and persuasion turn into cornerstones of the Baroque reminds one of the point made by T. K. Rabb in his *Struggle for Stability*: "the colossal scope, the vast canvas was part of an aesthetic that overwhelmed its subject, that silenced doubt by sheer magnificence and sweep" (58). The huge canvasses especially evident in the Medici cycle of paintings by Rubens would seem to want to obliterate by their very size all doubt and thus persuade. The twin fictions of Church and State are in the same period cornerstones of another sort of which men need to be persuaded. And in another instance the author, pursuing the temporal sense of the Baroque, tosses forth the Baconian idea that man is now distinguished not by his power to remember, but to discover: it is reminiscent of Bacon's distinction



between a method that is "magistral" and one that is "initiative" (*De augm.* VI. 2).

Coming as it does upon the assertion that the Renaissance humanists had a spatial rather than temporal view of reality, wherein their fixed distances and exemplary models contrast with Brunonian relativistic and conjunctive propensities, we cannot help but admire the author's bold effort to incorporate the temporal dimension into his weighing of the Baroque. The quest for perfection transformed into that of perfectibility fosters now improvement, a purely human potentiality. Reality as the order of becoming begins to emerge.

The Cornucopian Mind, indeed. There is something here for everyone. As with the bomb itself — first dreaded, then misunderstood — it may well come to be loved.

John M. Headley, *The University of North Carolina at Chapel Hill*

**Studi secenteschi. Vol. 30. Firenze: Olschki, 1989. Pp. 309.**

Nella prima parte del volume, densa di contributi, è da segnalare il saggio di Edoardo Taddeo, *Le "Favole tratte dal vero" di Maiolino Bisaccioni* (101-30). In esso si prende in esame la raccolta di novelle dell'avventuroso barone delle Bellezze, dal titolo *L'albergo*: particolare rilievo vien dato, nella prima sezione del lavoro, al "problema della cornice", al suo allontanamento dall'archetipo boccacciano e alla metamorfosi della sua "funzione simbolico-paradigmatica" rispetto al modello medievale.

La seconda parte dell'articolo è dedicata all'analisi degli elementi che concorrono alla creazione della cosiddetta "poetica del vero bisaccioniana" non ultime le "infrazioni di consuetudini narrative consolidate" che maggiormente si approssimano alla "disorganicità e incongruenza del reale". Segue l'intervento di Mario Zanardi (131-47) dal titolo: *Le "figure armoniche" e l'elocuzione barocca nell'"Aristodemo" di Carlo de' Dottori*; esso è incentrato sul rapporto fra alcune figure retoriche catalogate nel quarto capitolo del *Cannocchiale aristotelico* di Emanuele Tesauro e l'applicazione di tale "teoria compositiva" da parte del Dottori in quella che è stata definita "la più bella tragedia del teatro barocco italiano".

Al Brusoni novelliere è dedicato l'articolo di Francesco Piero Franchi, *"La chitarra spagnuola": storia di un plagio* (169-81). In esso l'autore si occupa, in particolare, di una delle due novelle con le quali il Brusoni esordì nel 1641 nella miscellanea *Gli aborti dell'occasione*, dimostrando come essa sia un "caso esemplare di plagio precoce" da un "originale spagnolo".

La terza parte della rivista, riservata alla *Bibliografia e documentazioni*, è occupata da un documento di notevole importanza: l'edizione critica di 125 poesie per la "maggior parte" inedite di Ciro di Pers ritrovate nella Biblioteca del Museo Correr di Venezia. Il curatore, Lorenzo Carpané, descrive il manoscritto, "sfuggito, fino ad oggi, a quasi tutti gli studiosi, o quantomeno semplicemente menzionato", e ne verifica la paternità, confortato dalle prove addotte dall'illustre trascrittore, Giusto Fontanini. Il meritorio contributo del Carpané chiude questo volume di grande interesse che ancora una volta getta nuova luce su innumerevoli aspetti del variegato universo letterario secentesco.

Olimpia Pelosi, *SUNY at Albany*

Reed Way Dasenbrock. *Imitating the Italians: Wyatt, Spenser, Synge, Pound, Joyce*. Baltimore: The Johns Hopkins UP. Pp. xvi + 282.

There is good imitation, and there is bad. We have been mulling over the frustrating ambiguity ever since Plato. Dasenbrock in *Imitating the Italians* tackles how all this has affected Renaissance and Modern texts. He does so in a style that is clear, elegant, witty, and wholly American. What are the imitative relationships between Dante, Petrarch, Machiavelli, Tasso, and Leopardi and English Renaissance and English and American Modernist poets?

Perhaps in an even more imaginative way than Thomas Greene, the author focuses upon Petrarch's Senecan remarks about *imitatio* as works of either apes or creative artists and perceives the positive side of *mimésis*, over against the negative, anxiety-ridden reading it is given generally by critics of bad conscience. Dasenbrock would rather divide English imitators of the Italians between sympathetic poets who take Italian society and art seriously and those, who in Said's "Orientalist tradition," judge themselves "against the Italians." Interested, for the most part, not in a poet's anxiety as much as a poet's voice, the author claims, in the face of Bloom and postmodernist rhetoric, that texts are produced by people, that "to imitate is an intentional act just as to write is an intentional act," and that "individual authors are agents responsible for their act" (11-12). This is old but good news.

The book is divided into two parts, the first of which, "Some Versions of Petrarchism," deals with imitation of the Italians by Wyatt, Spenser, and Synge; the second, "O Patria mia," with Joyce and Pound. The concluding chapter deals directly with the "Search of the True Dantescan Voice."

Wyatt, he notes, translated texts from the hands of Petrarch and Serafino. Wyatt's "translations" yield more than one might expect: "His poems are much more realistic and personal than Petrarch's. Love's presence as a mediating force is sharply reduced or disappears altogether" (26). Wyatt "emphasizes the effect of the loss on him rather than the loss itself" (28). From imitation Wyatt created his own style, come down to us as one of blame or complaint. In the *Amoretti*, Spenser reveals a choice from Petrarch's text that arises from time to time in Dasenbrock's argument: the imitation of the *Canzoniere* in terms either of the *in vita* or the *in morte*. No English Renaissance Petrarchan finds sympathy with the latter, "because none shares Petrarch's desire to transcend Petrarchan love" (39). Spenser is an exception. He is the first faithful "translator" of the *Canzoniere*'s "second half." He senses that love, not the Lady, is the problem. He redirects the will away from "egotistical conflict" and resolves his poetic conflict, not in death like Petrarch, but in marriage (I should say like Pontano). Spenser has transformed "the tradition in order to redeem its seriousness" (49). Synge, at the turn of this century, was also "closer in spirit to Petrarch than were most Renaissance Petrarchans" (89). His models are exclusively from the *in morte*, and his translations of the master were central to the eventual discovery of his poetic voice. His peasant diction demythologizes much. Laura



becomes more human.

The third and fourth chapters of part one were initially confusing to me until I marked in the "Acknowledgements" their debt to Stanley Fish. One chapter examines the "Squire's Double Bind" in Books 3 and 4 of *The Faerie Queen*; the other, "Queen Elizabeth and the Politics of Petrarchism." Both substantially ignore Spenser's poetic voice for that of "the group," the common focus of the politically correct gents and dames who are strung along by the de Mans and Fishes of this world. Two mottos govern *The Faerie Queen's* Third Book: "Be bold, be bold" and "Be not too bold" (3.11.54), but Petrarchan love presents a sharper, conveniently deconstructionist paradox still: "Be bold, do not be bold" (54). Fish's and supposedly Petrarch's rhetorical oxymorons run wild, and we are confronted with the whine of "class disparity," "pathological dominance," "an inequality of power and inequality of desire," and in what is one of the most hilarious misprints (I think!) ever to leap to the surface in the midst of current cant, our author speaks of Paridell's "deduction" of Hellenore in Book 3, rather than her "seduction" (63).

But Dasenbrock is aware of the boundaries of our current sophistic debates. He knows his argument works only if Books 3 and 4 somehow make a "shift in attention from individuals to the relationships in which individuals are caught" (58). The real problem in all of this, as he argues in chapter four, is Queen Elizabeth — the First — her "virginity," and the Protestant ethic of Marriage. Petrarch as a Catholic model became highly problematic, and from Spenser's struggle with it the question of imitating Italian poets began to fall decisively into Said's "Orientalizing" camp.

In part two, Dasenbrock returns to more solid critical ground and some highly instructive insights into politics and the poet. His main Modernists are Pound and Joyce. "Modernist imitation" is the key issue, and once again it falls into camps of either the apes or the creative artists. While English writers stick to the "Orientalizing" point of view, Irish and American ones broke away from such a "cultural problematic" (102). For Pound and Joyce the supreme Italian figure was Dante, but in different ways and with a startling different result. Dasenbrock's work on Pound's failed fascist agenda is top drawer. Pound's translations of Cavalcanti gave that poet a prominence in English-speaking culture. Ostensibly thrown in the face of "fat Frankie" (read "Petrarch"), Cavalcanti, along with Dante, gave Pound the models for a sense of "something new." But Pound, ironically, shared with Petrarch scholarly, imitative, and, eventually, poetic interests. Pound, however, moved on to Leopardi and canonized him in translation. The *Canzoni* (1911) "is perhaps the most extreme example of Pound's attempt to 'make it new' by making it old . . ." (114).

A close study of Leopardi's "Sopra il Ritratto di una bella donna" reveals a trait that is pure Pound: "Leopardi moves toward a *ritratto* of the dead woman, Pound toward a celebration of her image, her monument . . . the recuperative powers of art, of images, of artistic representation that was one of Pound's central themes" (124). Such a position signals the poet's eventual fascist or "Machiavellian" moment. Italy becomes a mirror for America, and from 1910-1915 Pound sought an American *risorgimento*. His source? American robber barons, fat cats, and Jefferson. Pound, however, made no critique of power. He, like Petrarch, Machiavelli, and other Italian humanists, courted the powerful to guide that power. He shifted from art to social structures, but eventually became entangled in "the political program of classicizing humanism" (154). One could argue the same problem for Petrarch. Both poets would

have us politically ape the "same." Making excellent use of Pound's Malatesta/Jefferson/Mussolini parallel and Pocock's *The Machiavellian Moment*, our author traces the radical reversal of Pound's bias toward action against an "existing malign order" to Adam's, not Jefferson's, focus on the institutions of power. The rest, one might say, is history. In imitative mirrors of "dizzying complexity," Mussolini is to imitate Jefferson and Adams, and America is to "take Mussolini as its model. America should imitate the Italians, who should imitate the early Americans, who were in any case imitating the Italians of the Renaissance" (169). Dasenbrock claims that these are not "merely the ravings of a madman" (170). I am not so sure.

In the end, the author regards the imitator-fascist Pound as the last Ghibelline (chapter 9). And here, of course, we return to Dante, not of the *Commedia*, but of the *De Monarchia*. Dasenbrock draws interesting and compelling parallels, especially from the fact that Dante, like Pound, acted upon his own political theory. Pound's "humanist theory" of imitation as replication was a disaster. He, like Dante, died an outcast.

But what of Joyce? We know him as a much more successful author, and Dasenbrock does much to tell us why. Joyce was always interested in Dante as an epic and encyclopaedic poet, not as one descended from a lyric tradition. Joyce was no "Orientalizer." Moreover, he knew a great deal about Vico, whose texts affected *Ulysses*, as well as *Finnegans Wake*. Vico's theory of epic "gave Joyce a way of reading Homer and Dante (and reading them together) that is absolutely crucial for the design of the [latter]" (130-31). Joyce saw the reason why Vico sought the "true Homer." It had to do with an epic and social *ricorso*, and Joyce revels in it in the "Cyclops" episode of *Ulysses*. Unlike Lady Gregory, Yeats, Padraic Pearse, and George Moore, Joyce posits no positive apes. Through Vico, Joyce always kept Dante as an epic poet among others (rather much Dante's view of himself in Limbo, I should say.) The great Italian master never became a totalitarian model.

In probably the most delightful chapter in the book (chapter 10), Dasenbrock addresses "Understanding Modernist Imitation: Mozart contra Wagner in *Ulysses*." Musical taste in Joyce's great epic reveals the difference between good and bad imitation and, ultimately, between Joyce, the ironic master of personal freedom, and Pound, the fascist institutionalizer. Joyce, a man who almost turned to a career as a singer, thought highly of Mozart and Italian opera. He loathed Wagner. In Eliot's review of *Ulysses*, there appears the phrase "mythical method." What is in this heady idea? Dasenbrock brilliantly reduces it to the "operative method," the "normal use of opera arias by Dubliners" in the novel (196). Bloom's love of Mozart reflects the secret of the epic novel: comedy, the theater, irony, and multiple roles. There Joyce, the creative artist, can ply his trade on the lines of Petrarch's sense of creative imitation.

So bad Modernist imitation must be characterized by its dangerous political connotations. A comment that surfaces from time to time in the later portions of Dasenbrock's text deals with the fact that, although the imitating apes still run rampant in the twentieth century, we can thank God — and perhaps ourselves — that their political programs have failed. The author concludes his work with the twentieth-century's search for creative imitations of Dante and, *en passant*, titillates the reader with what had better be his next study: Eliot's Dantescan voice. Dante is a model both of a total vision of life and of architectonic construction. Modernists



imitate one or the other. Pound admired Dante's divine vision; Joyce, the "intricacies of Dante's forms" — especially words (211). Ideologically Dante was for him a blank. Pound wanted Dante's epic design and the judgment carried by that design. This Joyce himself panned in Pound. Besides, no such order could be imposed upon a disordered modern world. Pound never could write his *Paradiso*. Canto 116 is a confession of that failure. Had he only returned to his earlier interest in the lyric *trecento*. Joyce steered an Aristotelian mean. He imitated, but transformed, Dante. "In terms of creative imitation, this means he was the best imitator of all" (219).

Dasenbrock appends "Pound's Map of Italian Literature for Mussolini" and ends his work with a delicious swipe at the fascist de Man, who after a lecture on Italian culture in Brussels in 1941, could claim that "dans le climat fasciste, une très belle et originale poésie a pu s'épanouir."

Imitating the Italians is a good book, but more importantly it is a very encouraging one. If you take a glance at Dasenbrock's own bibliography (262), you see that he, as many of his generation, has been drawn to the flame of the aping rant and cant of deconstruction, with all its totalitarian, sadly failed rhetoric of the superficial. On the other hand, Dasenbrock's praise of Giuseppe Mazzotta, Charles Singleton, his "crazy Aunt Caroline," and a multitude of libraries tends to show that, at last, the author has come to possess his own voice. His book is a sign of a critical *ricorso*: the poet's individual voice and text first, politics second. In his anti-deconstructionist stand, Dasenbrock reaffirms that voice in the poet, by the poet, and, ultimately, for us.

Raymond Adolph Prier, *Durham, North Carolina*

**Enrico Malato. *Lo fedele consiglio de la ragione. Studi e ricerche di letteratura italiana*. Roma: Salerno Editrice, 1989. Pp. 581.**

Studioso e operatore di cultura impegnato in un ampio scenario di aree disciplinari, autore di pregevoli edizioni di testi napoletani del Seicento (basterà qui ricordare l'edizione con traduzione della *Posilecheata* di P. Sarnelli del 1963 e quella delle *Opere poetiche* di Giulio Cesare Cortese del 1967), Enrico Malato propone in questo volume un itinerario attraverso alcune esperienze fondamentali della sua fervida attività di critico e storico oltreché filologo, raccogliendo in sezioni distinte saggi di vario taglio dedicati rispettivamente a Dante, le origini della novella e il teatro comico tardocinquecentesco.

Chi percorre questi studi, in parte già editi, facilmente comprenderà la traccia che li connette: l'analisi spassionata dei fatti culturali, rigidamente fondata nelle ragioni della filologia e della storia; l'indefettibile rispetto dell'esigenza dell'informazione testuale piena e specifica che riconduce alla lezione del Bédier, significativamente esplicitata nella chiusura del saggio trascritto in appendice al volume ("Filologia e critica", pp. 521-545) ma presente anche nella premessa (9). La prospettiva a cui si allude nel titolo — il motto dantesco tratto dalla *Vita nuova* — dà un'ulteriore indicazione di un modo di atteggiarsi del critico di fronte al testo. Emerge dunque, programmaticamente, come carattere di omogeneità, un tipo di lettura che intreccia dato storico e rilievo stilistico "in cui la fedeltà della (e alla) ragione intesa come impegno nell'uso della ragione, nel senso di fermezza e assiduità nell'essere

ragionevole — sia il viatico primario e sicuro alla intelligenza dello stesso testo” (10).

Il primo saggio della sezione dantesca, finora inedito, contiene una “investigazione” innovativa del canto III dell'*Inferno* 17-65). Contestando le riduzioni del Sapegno, per cui il canto era una delle prime, ancora imperfette, prove del poeta inesperto, il Malato ne rivendica la straordinaria importanza nel quadro complessivo non soltanto dell'*Inferno*, ma dell'intera *Commedia* “per la ricchezza e la varietà dei motivi, delle connessioni letterarie, delle movenze stilistiche, delle implicazioni dottrinali e teologiche che espone, non meno che per la sua funzione propedeutica alla rappresentazione del primo dei regni oltremondani” (22). Nel saggio seguente (66-125), anch'esso di stesura recente, il Malato propone un'attenta rivisitazione di quello che giustamente definisce il più letto, indagato, interpretato canto della *Commedia*, il V dell'*Inferno*. Nonostante il troppo modesto intento dichiarato di separare il grano dal loglio nelle innumerevoli proposte interpretative precedenti (67), lo studio riesce a offrire un contributo originale, specialmente per la preminente rilevanza del *De amore* di Andrea Cappellano e della tipologia d'amore che giustifica e teorizza la “devianza” dei peccatori Paolo e Francesca.

Una rilettura impegnata, questa del canto V, che spazia sintomaticamente nella vasta, esaustiva esplorazione, quasi una monografia in sé (126-227), ammirevole per ricchezza d'informazione e lucidità d'esposizione, del percorso compiuto dalla formula dell'amore cortese dalle teorizzazioni del Cappellano fino a Dante, passando attraverso la scuola siciliana, Guinizelli e Cavalcanti, nel campo della filosofia e della teologia ma bensì del lessico. Né questo meraviglia, considerando l'orientamento del Malato, attento a non considerare in astratto l'attività letteraria ma anzi a collegarla strettamente agli ambienti storici ed istituti retorici e stilistici. È da sottolineare infatti l'attenzione prestata nella sezione dantesca, la più ampia del volume, alla *vexata quaestio* del testo critico della *Commedia* (273-317) e all'analisi di varie chiose testuali (228-272).

Nella seconda parte del volume (321-372) è riprodotta la relazione introduttiva al convegno internazionale di Caprarola svoltosi nel settembre 1988 sul tema “La novella italiana”, organizzato dalla rivista “Filologia e critica”, sotto gli auspici dell'Università di Roma “La Sapienza” e dell'Università della Tuscia con il coordinamento dello stesso autore, direttore della benemerita collana “I novellieri italiani”. Per il Malato il passaggio dalla *narratio brevis* alla novella si compie soprattutto nell'Italia del Trecento. Nel suo delinearsi come genere letterario, la novella, trascurando i temi della letteratura aulica e privilegiando il realismo e i valori pratici delle classi subalterne, si presenta come un'alternativa borghese alla tradizione cortese. Il Boccaccio è lo scrittore che interpreta l'esigenze immaginative ed espressive della società mercantile in ascesa, costruendo un modello narrativo che prevarrà fin oltre la metà del Seicento. Per chiarire il senso della diversità d'indirizzo fra l'opera del Boccaccio e quelle precedenti (in particolare, il *Novellino*) lo studioso si diffonde in una lucida analisi dei tratti fondamentali della prosa italiana nel Due e Trecento (329-342). Fatto il punto della cultura del racconto preboccacciano (improntato alla *brevitas*, fondato sull'*auctoritas* della *fonte-veritas-exemplum*, connotato dalla fluidità del testo che corre verso l'epilogo, dalla povertà di elementi ambientali e formali, dalla marginalità e scarsa circolazione del testo), lo studioso enuclea i caratteri della novella: ricerca qualitativa, coerenza narrativa; caso



raccontato eccezionale ma realistico; narrazione distesa, dimensione colloquiale, gusto del motto pungente e della battuta brillante. La novella si differenzia dalla narrazione del fatto storico; si attribuisce il ruolo di evasione da situazioni di sofferenza, ruolo al quale anzitutto si richiama l'impostazione della cornice, espressione della società borghese; esce dalla marginalità e svolge una sua funzione sociale di mezzo di contatto e di comunicazione. Questo processo storico della novellistica culmina per il Malato nel Cinquecento quando il *Decameron*, sulla base dell'autorità del Bembo, assurge a modello stilistico e linguistico del genere narrativo; e quando avvengono scambi tra cultura ufficiale e cultura popolare, fra cultura italiana e straniera con la diffusione e il successo europeo della novella.

Nucleo importante del volume è il gruppo di articoli, scritti fra il 1976 e il 1989, sulla questione molto complessa dell'attribuzione a Torquato Tasso della commedia gli *Intrichi d'amore* (373-517). Della commedia, rappresentata per la prima volta dagli Accademici di Caprarola nel 1598 e stampata a Viterbo nel 1603-1604, si era parlato negli anni cinquanta e sessanta, particolarmente a proposito delle rappresentazioni all'Olimpico di Vicenza (1951) e al Valle di Roma (1952), a Ferrara e altrove (1968), ma anche dell'edizione procurata da F. Pedrina (Milano: L. Trevisini, 1953) e di un primo intervento del Malato, comparso nella *Nuova Antologia*, 96 (1961): 487-516. Se n'è tornato a parlare a motivo della nuova, tanto più accurata edizione critica della commedia curata dallo stesso Malato nel 1976. Nell'ampia introduzione al testo, riprodotta ora nel volume in esame (375-444), lo studioso ribadisce con attenzione e ricchezza di argomentazioni le sue ragioni a favore della paternità del Tasso, da riconoscersi con prove esterne e un'analisi, assai circostanziata, di situazioni analoghe e di echi dello stile del Tasso maggiore nel testo.

Il dibattito sull'attribuzione tassiana, controversa attraverso i secoli (già i primi due famosi biografi del poeta, il Manso e il Serassi, la negarono) viene presentato attraverso il filtro delle ricezioni del saggio del 1976. Si registrano e discutono qui alcuni giudizi stralciati da varie recensioni uscite fra il 1976 e il 1978 pro o contro la paternità del Tasso (G. Getto, G. Barberi Squarotti, S. Nigro, M. Rak, M. Dardano, N. Borsellino, G. Manganelli, fra gli altri), ma soprattutto con la duplice serie di opposizioni, Malato-Ettore Bonora (che propende per l'anonimato) e Malato-Pasquale Stoppelli (che attribuisce gli *Intrichi* al romano Cristoforo Castelletti). A parte i rilievi che una conoscenza specialistica dei problemi può avere autorizzati ci sembra che la grande mole di lavoro dedicato dal Malato a quest'opera conservi innegabili titoli di merito. Sulla base dei frequenti riferimenti alla critica e alla storia delle interpretazioni, e nello sforzo d'illustrare i nodi delle discussioni intorno ad alcuni nuclei e luoghi della commedia, l'esplorazione del teatro comico tardo cinquecentesco, ancora poco frequentato, ne risulta sostanzialmente ampliata ed approfondita.

Copiose sono le note ai singoli contributi radunati nel volume, a convalida della ricchezza d'informazione e dell'esigenza della documentazione proprie dell'autore. L'esposizione è molto chiara, come si addice a lavori che intendono presentare a serio livello scientifico i risultati delle indagini svolte. Chiudono l'elegante volume utili indici delle opere citate e dei nomi propri. È doveroso infatti rimarcare l'accuratezza tipografica del prodotto, ben oltre i consueti standard editoriali.

Albert N. Mancini, *The Ohio State University*

Albert N. Mancini. *I "capitoli" letterari di Francesco Bolognetti: tempi e modi della letteratura epica fra l'Ariosto e il Tasso*. Studi e testi di Letteratura Italiana: Collana diretta da Marlo Santoro, 11. Napoli: Federico & Ardia, 1989. Pp. 213.

Francesco Bolognetti (c. 1510-1574) è un classico esempio di letterato della Controriforma, sul quale richiamò opportunamente l'attenzione Remo Ceserani in una informatissima voce del *Dizionario biografico degli italiani*, 11 (1969), pp. 320-323. La sua appartenenza a una cospicua famiglia di Bologna gli garantì la possibilità di mantenere contatti con le personalità politiche, religiose e letterarie più influenti del proprio tempo. Fra le sue conoscenze spiccano principi della Chiesa (come i cardinali Alessandro Farnese o Gabriele Paleotti), pontefici (come Pio IV o Gregorio XIII, del quale era parente) e letterati illustri (come il Casa, il Caro, lo Speroni o Bernardo Tasso). Ebbe una carriera politica di tutto rispetto (fu senatore e gonfaloniere di giustizia), ma le cariche pubbliche non gli impedirono di dedicarsi alla poesia, di cui coltivò soprattutto il genere epico-cavalleresco. La sua opera di maggior impegno è il *Costante* (poema ispirato soprattutto dalla *Historia Augusta*) che vide la luce in otto libri nel 1565 e in sedici libri nel 1566. Sebbene la versione più ampia fosse ristampata nel 1654 e nel 1841, nessun editore si è curato di pubblicare altri quattro libri (XVII-XX) che Bolognetti lasciò inediti, evidentemente perché rimase alquanto deluso dai giudizi dei contemporanei. Nella introduzione al presente volume (7-14), Mancini promette di darne una edizione critica, che potrebbe aiutarci ad intendere meglio la evoluzione del genere epico-cavalleresco nel Cinquecento. Ci auguriamo che questa impresa venga portata felicemente a termine. Senza dubbio, nessuno potrebbe farlo meglio di Mancini che da vari anni dedica la sua ben nota acribia filologica a Bolognetti, come risulta da alcuni saggi non compresi nel volume in oggetto, quali *Funzione e tattica del meraviglioso nel Costante di Francesco Bolognetti*, uscito nella miscellanea *Studies in the Italian Renaissance: Essays in Memory of Arnolfo B. Ferruolo*, a cura di G. P. Biasin, A. N. Mancini e N. J. Perella (Napoli: Società Editrice Napoletana, 1985), pp.181-199, o *Dal romanzo all'epopea agiografica nell'età della Controriforma*, "Rivista di Studi Italiani", 3 (1985): 11-43.

In attesa di leggere i canti inediti del *Costante* per farci un'idea più adeguata del poema, accontentiamoci di conoscere un altro aspetto dell'opera poetica di Bolognetti: i suoi "capitoli", cui è appunto dedicata l'ultima fatica di Mancini. Si tratta di composizioni poetiche in terzine, in larga misura inedite, le quali presentano un carattere prevalentemente autobiografico e pertanto consentono una più precisa "ricostruzione dell'esperienza vitale e artistica del Bolognetti" e una sua "più completa collocazione negli ambienti culturali in cui visse ed operò" (26), come giustamente asserisce Mancini nel primo capitolo (15-34). Né si deve dimenticare che, sebbene Bolognetti sia un modesto verseggiatore, la sua vicenda intellettuale è degna di attenzione, perché giova ad illuminare le ragioni del travaglio controriformistico intorno al poema eroico. Il volume di Mancini, infatti, è un



contributo originale che ci permette di precisare meglio i termini del "problema delle discussioni teoriche e dei tentativi sperimentali di pieno Cinquecento che approderanno poi . . . al complesso progetto tassiano della *Gerusalemme*" (10).

Dato che Bolognetti scrisse una cinquantina di "capitoli", Mancini ha dovuto fare una cernita molto rigorosa per concentrare la sua ricerca su cinque componimenti particolarmente significativi, dedicati ad Annibal Caro, a Sperone Speroni, ad Alberico Longo Salentino, al Giraldis Cinzio e al Pigna. Questi testi sono ampiamente illustrati nei capitoli II-VI (35-170) che costituiscono il nucleo più consistente del volume in oggetto. Ciascun "capitolo" è valutato attentamente, sia dal punto di vista della forma che da quello del contenuto, in ampie introduzioni di carattere critico-filologico. Per esempio, Mancini dimostra che il componimento dedicato al Caro (inedito) "mostra una più pronta e abile appropriazione da parte del Bolognetti della lezione descrittiva e sentimentale del genere, il capitolo-epistola, nel quale s'inserisce; un genere ormai affermato e sicuro dopo le esperienze fondamentali, la lezione del Machiavelli e dell'Ariosto, con una tematica collaudata e convenzioni di racconto saldamente accettate" (35-36). Contrariamente a quanto accade a studiosi meno scaltriti, Mancini non si lascia prendere la mano dal suo autore, ed afferma con obbiettiva severità che "i risultati artistici non sono certo grandi", in quanto "il Bolognetti satirico non è un inventore di estrosa aneddotica personale" e tutt'al più offre "qua e là qualche finezza e in genere un rilievo psicologico nuovo rispetto alle invenzioni esterne di tanti altri suoi *capitoli*" (36). Ma l'autore riesce, attraverso una visione ravvicinata del contesto culturale del "capitolo" al Caro, in cui tanto spazio è dedicato al *Costante*, a farci toccare con mano i termini della discussione cinquecentesca sul poema eroico. Alla luce del "capitolo" al Caro, "una testimonianza programmatica", relativa agli "elementi che l'attività presente e successiva del poeta si propone di sviluppare" (48), il *Costante* risulta un omaggio alla voga antiaristotelica della molteplicità di azioni, intesa come specchio della verità storica, e alla esigenza del meraviglioso, perseguito sul piano della trama piuttosto che su quello dello stile.

In questo modo, Mancini ci permette di vedere, al di là dei problemi personali di uno scrittore mediocre come Bolognetti, "gli orizzonti, la formazione, la fisionomia stessa dei poeti epici fra l'Ariosto e il Tasso" (49). Questo discorso vale anche per altri "capitoli", a cominciare da quello allo Speroni, "una risposta alle critiche e alle censure già formulate sul *Costante*", in cui il lettore si ritrova "nel giro di idee che ricorrono con significativa insistenza nelle prefazioni dei tentativi post-ariosteschi di poema epico e cavalleresco: la disponibilità a sollecitazioni molteplici, quasi-sperimentale del poema offerto ai lettori; la perfettibilità del testo visto come *work in progress* o fascio di redazioni diverse, tutte ugualmente legittime; la provvisorietà delle varie stesure o edizioni dello stesso poema rispetto ad un modello di *opus maximum* ipotizzato dall'autore" (80). Altrettanto importanti sono le indicazioni che Mancini ricava dal "capitolo" al Giraldis Cinzio, in cui si coglie "la constatazione del fallimento degli esperimenti neoclassici del Trissino e dell'Alamanni che proponevano un poema epico rigidamente modellato sullo schema omerico-virgiliano e il riconoscimento del declino del modello ariostesco del poema cavalleresco non più rispondente ai gusti dei competenti e alle istanze ideologiche tardo-cinquecentesche" (135).

Di fronte a tanta ricchezza di spunti critici e di dati filologici, sarebbe di cattivo

gusto dare troppo peso ad alcune piccole incongruenze, dovute a eccessivo scrupolo di esattezza. Mi riferisco alle note esplicative che accompagnano i testi dei cinque "capitoli", su cui si è concentrato Mancini. Questi vengono dati in trascrizione diplomatica, con rispetto assoluto della grafia cinquecentesca. Il che appare perfettamente legittimo, trattandosi di un libro per specialisti, come dimostra anche l'apparato delle varianti. Ma allora, a prescindere da un refuso come "Schemo di forze" (67, v. 22) che ovviamente va corretto in "Scemo di forze", non era il caso di spiegare che "a questa etade" significa "Nella nostra epoca" (66, n. 2), "Phebo" sta per "Apollo, dio della luce, di qui l'epiteto di Febo e cioè il luminoso" (67, n. 3), "Hippocrene" è una "Fontana, sacra alle muse, situata sul monte Elicona" (67, n. 4), ed "Hesperia" equivale a "Italia da Espero che, perseguitato dal fratello Atlante, fuggì in Italia" (107, n. 33). Pienamente giustificate sono invece le note riguardanti personaggi poco noti, come "Camillo Paleotti, parente del Bolognetti da parte materna" (67, n. 5) o allusioni poco chiare, come quella al *Costante* dei vv. 11-12 del "capitolo" al Caro: "Un certo parto mio, tanto imperfetto, / Ch'aborto con ragion può dirsi, o mostro" (67).

Si tratta di difetti minimi che non debbono farci dimenticare i grandi meriti del libro di Mancini, frutto di uno scavo in profondità nel terreno poco frequentato su cui è sorto l'edificio della poesia eroica tassiana. Il pregio del volume è accresciuto dalla ricca appendice documentaria (171-206), in cui figura l'inedita lettera di Bolognetti a Domenico Venier in data 25 gennaio 1568, trascritta da un codice della Biblioteca Corsiniana di Roma, e da un indice dei nomi.

Gustavo Costa, *University of California, Berkeley*

Cesare De Leonardis. *Il finto incanto*. Testo critico, introduzione e note di Olimpia Pelosi. Atrilpalda Edizioni WM, 1988. Pp. 248.

Cesare De Leonardis. *Il re superbo*. Testo critico, introduzione e note a cura di Olimpia Pelosi. Pompel: Le Pleiad, 1987. Pp. 152.

"Il finto incanto di Cesare De Leonardis è una tra le innumerevoli opere minori, per la maggior parte dimenticate o messe in ombra dalla critica, che fiorirono a Napoli e nei suoi immediati o più lontani dintorni nella seconda metà del secolo decimosettimo. . . Fu questa l'epoca dei cosiddetti 'drammi italo-spagnuoli'; sulla scorta di Lope de Vega e di Calderón de la Barca i commediografi meridionali — invertendo i termini del secolo precedente — si dettero con foga 'alle traduzioni, alle imitazioni, ai rifacimenti delle commedie spagnuole di *capa y espada*'" (7). Esordisce così, nella *Premessa* all'edizione, Olimpia Pelosi. E già il restauro del *Finto incanto*, come quello parallelo del *Re superbo* che è l'unica altra opera del De Leonardis andata a stampa, offre motivi di notevole interesse: non solo agli specialisti, ma a tutti coloro che vogliano darsi ragione di secoli di mancata attenzione critica per la letteratura del Seicento. La difficile situazione in cui si trova oggi sia il ricercatore che l'insegnante, in questo ambito, è determinata dalla scarsità di testi in edizione moderna. Vero è che da alcuni anni a questa parte fervono nuove ricerche tendenti a colmare il vuoto, ma l'operazione di recupero ha finora privilegiato la prima parte del secolo e soprattutto la poesia.



Cesare De Leonardis (1633-1686) nasce otto anni dopo la pubblicazione dell'*Adone* di Marino ed è attivo nel periodo della seconda ondata del barocco meridionale, da Marzio Pieri indicata nelle esperienze, liriche soprattutto, di Giuseppe Artale, Antonio Muscettola e Giacomo Lubrano. Sul fronte del teatro il lavoro è ancora tutto da fare; tra le esplorazioni più recenti non conosco altro se non una *Guerra tra vivi e morti. Tragedia a lieto fine* dell'Artale, tratta dall'*Enciclopedia poetica* del 1679 ed edita da Anna Maria Razzoli Roio (Parma: Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto di Filologia Moderna, 1990). C'è bisogno di puntare innanzi tutto sui testi per stabilire attraverso i loro rapporti, man mano più chiari, ipotesi di lavoro globalizzanti. Il caso De Leonardis è dalla Pelosi giustamente posto a emblema del profondo influsso spagnolo sentito nel teatro napoletano, ma senza pretese di totale rappresentatività: "Il problema è poderoso e delicato. C'è bisogno di affrontarlo da diverse angolazioni, di scendere nell'intricato sottobosco che forma l'humus in cui questi rapporti [tra Spagna e Italia], dapprima sotterranei, poi sempre più articolati e prepotenti, si svilupparono" (8).

La rara acribia della curatrice si rivela nel fatto che questo *Finto incanto* costituisce la seconda edizione da lei curata della stessa commedia (prima ed. Salerno: Palladio, 1984), resasi opportuna dopo il ritrovamento dell'originale spagnolo, *El Hechizo Imaginado*, di Juan de Zabaleta (1610-1670), riportato in appendice in copia anastatica. La commedia spagnola fu messa in scena a Madrid nel 1663, mentre la stampa napoletana del rifacimento del De Leonardis è datata 1674; le date sono tanto prossime da assicurare uno stretto collegamento culturale. Dal confronto dei testi, in generale, è emerso che "*Il finto incanto* appare nel suo snodarsi meno cupa e compatta della commedia spagnola; e ciò a causa della più brillante *vis comica* del De Leonardis, della lievità di alcune trovate che sdrammatizzano molti personaggi dell'opera e dell'uso di diverse lingue e propriamente: del volgare (in maggior parte), del dialetto napoletano e qualche volta dello spagnolo" (20). In particolare, la curatrice ha notato nella versione italiana la presenza del prologo in musica, assente nello spagnolo, e poi una vistosa modifica tra i personaggi: una "villana", Tonella, diventa nel De Leonardis il contadino Antuono, nel quale si concentra praticamente la comicità della commedia. L'intricatissima trama, sviluppata in tre atti secondo i canoni della riforma di Lope, si conclude con uno scioglimento (in cui viene svelato "il finto incanto" del titolo) che porta a un triplice matrimonio.

Per quel che riguarda *Il re superbo*, di cui si conoscono due stampe napoletane (1691 e 1720), si tratta di "un'opera sacra per ideazione della quale il De Leonardis prende spunto da un *exemplum superbiae* riportato da Sant'Antonino nella sua *Summa*" (10). L'influsso spagnolo è riconosciuto in un lavoro di Lope de Vega, *El triunfo de la humildad y soberbia vencida*. Non si può parlare di traduzione o di rifacimento in questo caso, e forse neanche di fonte diretta, ma l'identità del tema e la struttura dell'opera, oltre naturalmente all'ammirazione trasparente del De Leonardis per il drammaturgo spagnolo, mettono bene in luce quei rapporti di dipendenza di cui sopra si diceva. La trama è incentrata su un atto di superbia di un re, di un paese immaginario, che rifiuta l'autorità di Dio sopra di lui. Dopo un'opportuna "stagione in inferno" (un angelo sceso dal Cielo fa sì che egli diventi l'ultimo del reame) il monarca pentito è riportato sul trono. Come nel *Finto incanto* abbiamo qui numerosi attori, intrecci vari e una mistura di linguaggi particolarmente significativa soprattutto a opera di personaggi "bassi" (il buffone di corte Moscone e il servo

Ciccuazzo).

La commistione di stili non è che una delle più evidenti caratteristiche retoriche di questi lavori teatrali (la cosa è stata evidenziata anche dalla Razzoli Roio per l'Artale) che, posti in rapporto alle grandi innovazioni di poetica dell'inizio del secolo, ne rappresentano la normalizzazione (cfr. per esempio, Riccardo Scrivano, *Canto 5, 'La tragedia'. Amplificazione per ripetizione*, in *Lectura Marini. L'Adone letto e commentato*, a c. di F. Guardiani. Ottawa, Dovehouse, 1989). Soltanto riconoscendo che ormai la poetica degli eccessi è diventata routine, si può veramente intendere la novità della restaurazione della insorgente Arcadia.

Francesco Guardiani, *University of Toronto*

**Maria-Luisa Minio-Paluello.** *La "fusta dei matti" Firenze San Giovanni 1514: una barca di folli alla ricerca del metodo nella follia, e umori ed emulazioni fra Firenze, Roma e Venezia, primavera 1514.* Introduzione di Franco Cardini. Quadrangolo, 3. Firenze: Franco Cesati, 1990. Pp. 197.

Present-day scholars are usually interested in one of two very different types of Renaissance *feste*: either state ceremonies and officially staged pageantry, such as triumphal entries, or popular, "unofficial" manifestations like carnivals, and the Feast of Fools. Students of neo-classical themes, emblems, and iconography, along with political historians, have found dense material in literary and artistic efforts to portray the majesty of the state on the first sort of occasions, while the rarer records of the second sort of celebration are particularly dear to social historians and folklorists. The latter kind of *festa*, which has flourished, or at least been tolerated, in many kinds of societies, served as a sort of safety valve for public discontent. It was an occasion when the world was temporarily turned upside down (as the Roman *Saturnalia*, or the medieval Feast of Fools, or Renaissance carnival) and when unpalatable, seditious truths could be uttered under the cover of folly. The potential for subversion of the established order was always present, despite official tolerance.

The *festa* studied in this little volume is, however, not a genuine popular, safety-valve kind of celebration, despite the presence of fools, but represents instead an extremely curious hybrid of the popular with the official. It was, argues the author, the pro-Medici Signoria of Florence who planned the manifestation and charged the fools with a scandalous message. San Giovanni was, of course, the feast of Florence's patron, analogous to St. Mark's Day in Venice, and the celebration of it had long had civic content. Since the Middle Ages, for example, the subject cities of Florence such as Arezzo and Pistoia had brought large, elaborately formed *cere* to the Baptistry as symbols of tribute and allegiance. Lorenzo il Magnifico had also used San Giovanni (and other holidays) for a tasteful presentation of personal propaganda (his favorite theme being that of a return of the classical Golden Age). Now the Medici were back in Florence (since September, 1512), and the main manifestation of the 1514 San Giovanni was to be an elegant, classicizing "Trionfo di Camillo" which celebrated the restoration of the family to power. Two days before the feast proper, however, a rather inconsonant chariot designed as a ship of fools was pulled through the streets of the city by a pair of oxen. The strange *apparato* had been commissioned by the



Signoria, who, in what seems to us a cruel and tasteless touch, had populated the ship not merely with actors but with at least two genuine Florentine *pazzi* or *scempioni*: Carafulla da Vespignano and Giovanni Tancredi. "Devils" walked alongside the chariot and sometimes kidnapped spectators, who had to pay a *taglia* to avoid being put aboard ship with the fools. Devils and fools, particularly together, carry a heavy symbolism: "Sia il folle, sia il diavolo, sono elementi del linguaggio d'immagini e di concetti con cui si cerca di esprimere ciò che si crede d'intravedere" (70).

The author tries with some success to find Florentine precedents for the theme of this chariot, which seems more appropriate for carnival than for Saint John's Day and which has no parallels in well-known *feste* of the time. Giovanni Villani had, however, recorded a dramatic production with devils and hell on the Ponte alla Carraia in 1304. In the mid-Quattrocento, Poggio had alluded to an apparent festive custom of parading real *pazzi* on a chariot, and Leon Battista Alberti offered a loose parallel in an episode of his *Momus*. Another source of inspiration is seen in Botticelli's drawings of ships with devils for Landino's edition of the *Divine Comedy* (1481). On the other hand, the author is at great pains to assert that Sebastian Brandt's *Narrenschiff* (1494) stems from a different tradition and has essentially nothing in common with the Florentine manifestation.

It seems clear that the *fusta* was not devised simply to amuse the townspeople and to get them in the mood for festivities to come. It had, on the contrary, a civic function that was "fra il sovversivo e il catartico" (20). The discontented faction expressing its feelings in this dramatic way was, however, not an oppressed, alienated segment of the population, not, as one might first assume, a faction of defeated republicans, but the Medicean Signoria itself, and through it, perhaps, Lorenzo di Piero dei Medici, regent of the city. After delirious joy at the election of his uncle Giovanni dei Medici to the papacy as Leo X the preceding year, Florentine *palleschi* had become disenchanted with the new pontiff's policies. They resented (1) his *rapprochement* with Piero Soderini and other *ex-piagnoni*, (2) his leaning toward an alliance with Venice and France, and (3) his expensive pipe dream of a new crusade against the Turks. Lorenzo was perhaps also personally jealous of his uncle Giuliano and other relatives for staying close to the action in Rome while he had to reside in the backwater of Florence. Moreover, church officials from Rome sometimes comported themselves in Florence as though they were lords of the city. A number of cardinals had, in fact, just arrived to enjoy the San Giovanni festivities, bearing arms and riding horses on city streets in defiance of municipal regulations.

The author's "reading" of the *fusta*'s message does not convince me in all its details — most importantly in her identification of Carafulla with Piero Soderini and of Tancredi with the pope — and I do not grasp the relevance of the fact that cardinal Leo had commissioned a fountain in the form of a navicella for his titular church of Santa Maria in Domnica. Dr. Minio-Paluello is, however, clearly an expert in the historical moment of Summer 1514 for Roman and Venetian affairs as well as for Florentine ones, and her general interpretation of the *fusta* chariot as a critical message from the Signoria seems unassailable. Her study gives us a glimpse of the wealth of material in festival records awaiting competent elucidation, and we shall be waiting to see her apply her historical knowledge and interpretive talents to the *lettura* of new festival texts.

Franco Fido. *Le muse perdute e ritrovate. Il divenire dei generi letterari tra Sette e Ottocento*. Firenze: Vallecchi, 1989. Pp. 218.

La complessa dinamica di trasformazioni che tra l'età dell'Arcadia e la stagione romantica ha il merito sia di rinnovare i vecchi generi che di proporne nuovi, viene attentamente riassunta e seguita nelle sue tappe fondamentali dalla tragedia alla commedia, dall'autobiografia al romanzo, in quest'ultimo libro di Franco Fido. Il volume illustra la crisi delle forme letterarie tradizionali e il ricostituirsi di vari generi in quattro aree, divise in dieci studi specifici.

La prima, *Tragedia e commedia*, si apre con un saggio dal titolo suggestivo (*Tragedie antiche senza fato: un dilemma settecentesco dagli aristotelici al Foscolo*, pp. 11-40) e dal contenuto, non meno stimolante e ricco di spunti, riguardante i rapporti ambivalenti e i compromessi tra eminenti tragediografi come Maffei, Alfieri e Foscolo con gli archetipi offerti e mutuati dalla tradizione classica.

Seguono due saggi rispettivamente dedicati alla novità rappresentata nel contesto settecentesco dalle opere teatrali di Martello (*Il teatro parallelo di Pier Jacopo Martello*, pp. 41-57) e ai modelli che Alfieri avrebbe potuto avere in mente per la composizione della *Finestrina* (Alfieri, Martello e una possibile fonte della Finestrina, pp. 59-67).

La sezione successiva, *Dalla commedia al dramma borghese. Percorsi goldoniani*, consiste in due illuminanti studi che evidenziano il graduale distacco dal teatro goldoniano dai clichés comici tradizionali e il suo procedere verso le soluzioni originali ed autonome del "dramma borghese". Nel primo (*Prima della "riforma". Ipernaturalismo e sapienza drammaturgica della Putta onorata*, pp. 71-91), pur individuando nella *Putta onorata* l'indiscutibile presenza di elementi che anticipano la grande stagione goldoniana, Fido sottolinea una certa dipendenza della commedia dal teatro arcaico, evidente sia nella tipologia dei personaggi che nell'impiego dei registri e nelle strutture sceniche. Nel secondo (*Dopo la riforma: educazione sentimentale dell'innamorata "civile" goldoniana*, pp. 93-112,) viene invece ricostruita una sorta di storia di quel "mondo dei sentimenti" che "si impone con urgenza crescente nel teatro di Goldoni, man mano che la Ragion mercantile tramonta come affidabile criterio di giudizio" (111). Le "eroine dell'amour-passion" (111) goldoniane, dalla Bettina della *Putta onorata* e della *Buona moglie* alla Eugenia degli *Innamorati* e alla Giacinta delle *Villeggiature*, riflettono secondo Fido con straordinaria forza teatrale la *sensibilité*, aspetto della cultura settecentesca più europeo che italiano, e annunciano l'Ottocento per l'assenza di edonismo e di compiacenza.

I due saggi che compongono la terza parte del libro, *Tra un genere e l'altro: vagabondaggi del Baretti*, sono dedicati al ruolo svolto dal Baretti nel processo di apertura dell'Italia a risonanze europee e quindi nell'aggiornamento delle idee e dei generi letterari. All'intellettuale piemontese, infatti, non viene riconosciuto soltanto il merito di essere stato uno dei più acuti critici e osservatori di una civiltà più ammirata che conosciuta come l'Inghilterra e di aver dato con i suoi studi un diverso orientamento alla già esistente, e spesso retorica, anglofilia settecentesca (*In*



*Inghilterra: reportage e letteratura comparata*, pp. 115-134), ma anche di aver sollecitato con le sue *Lettere familiari* la nascita di due sottogeneri: la corrispondenza giornalistica di viaggio e l'autobiografia romanzata (*La scelta di lettere familiari: dalla grammatica all'autobiografia clandestina*, pp. 135-146).

Nell'ultimo gruppo di studi, intitolato *Le ragioni della prosa: dal diario al romanzo*, si ripercorrono le tappe più significative della scrittura prosastica sette-ottocentesca, a cominciare da quella volutamente soggettiva del diario e dell'autobiografia. Al saggio sui giornali intimi (*Specchio o messaggio? Sincerità e scrittura nei giornali intimi tra Sette e Ottocento*, pp. 149-160), un genere decisamente più comune in Francia che in Italia, segue quello sui *topoi* memorialistici (*I topoi del soggetto. Alle origini dell'autobiografia moderna*, pp. 161-178) ricorrenti nei testi autobiografici composti tra i due secoli (la nascita, la vocazione o l'educazione intellettuale, per ricordarne soltanto alcuni), i quali sono "spie di una continuità tra un'autobiografia e l'altra" (167) e quindi di un dialogo intertestuale che può essere intenzionale, se si rimanda esplicitamente alla fonte, o casuale quando si tratta di *topoi* inerenti al genere stesso.

Chiude la silloge un consuntivo dei numerosi riferimenti, espliciti o allusivi, all'opera manzoniana (*Il fantasma dei Promessi sposi nel romanzo italiano dell'Ottocento*, pp. 179-205) che nella tradizione narrativa ottocentesca — dalla *Bufera* di Calandra e *Cento anni* di Rovani alle *Confessioni di un italiano* di Nievo e a *Piccolo mondo antico* di Fogazzaro — continua ad essere un punto di riferimento costante, sia a livello di spunti tematici che di strutture narrative.

Pur affrontando tematiche diverse che vanno dalla tragedia antica al dramma storico, dalla commedia al dramma borghese, dalle lettere familiari alla corrispondenza giornalistica, i saggi che compongono il libro sono tuttavia connessi da una solida ed unificante metodologia di analisi: la prospettiva storicistica e la visualizzazione "europea" del complicato meccanismo del farsi e disfarsi dei generi. Senza dubbio l'altissimo merito non soltanto delle *Muse perdute e ritrovate*, ma di ogni studio di Franco Fido.

Stefania Buccini, *University of Wisconsin-Madison*

Jane V. Bertolino. *The Many Faces of Pamela*. New York: Legas, 1990. Pp. 136.

Lo studio di Jane V. Bertolino costituisce uno dei pochi interventi in lingua inglese sul teatro di Goldoni. La novità di questo agile volume non risiede solamente nel portare all'attenzione della critica americana alcune opere del maggior commediografo italiano del Settecento, tuttora poco conosciuto al di fuori dell'Europa, ma nell'inserire la produzione goldoniana in un quadro europeo.

Nel tracciare la fortuna della *Pamela* di Richardson in Europa, Bertolino individua nel successo di pubblico e nei motivi egalaristici, portati a piena realizzazione nel romanzo con il matrimonio tra un nobile e una semplice "borghese", i fattori che hanno spinto commediografi, tra gli altri Voltaire in Francia, Goldoni, Chiari, Cerlone in Italia ad imitare lo scrittore inglese. Questi autori hanno adattato il tema dell'uguaglianza sociale alla cultura del paese nel quale venivano rappresentate le loro

tragicommedie. Grazie alla presa delle idee illuministiche in Francia, Voltaire può conservare l'episodio del matrimonio tra esponenti di classi sociali diverse in *Nanine*, mentre Goldoni, nella *Pamela nubile*, ricorre all'espedito dell'agnizione per svelare i nobili natali dell'eroina e togliere ogni ostacolo ad un'unione che altrimenti avrebbe provocato indignazione nel pubblico veneziano, non ancora pronto ad accogliere in pieno la lezione illuministica.

Il libro è diviso in quattro capitoli, ognuno dei quali presenta un aspetto particolare relativo alla fortuna letteraria di *Pamela*: in Inghilterra (Chapter I. *The English Pamela*); nel continente europeo, dove la storia dell'eroina subisce delle trasformazioni (Chapter II. *Pamela's Transformation on the Continent*); a Venezia, dove l'opera di Richardson è accolta con grande favore sebbene contenga elementi che si pongono in contrasto con i valori più moderati della società veneziana e del Goldoni stesso (Chapter III. *Goldoni and the Venetian Setting*); e infine sulle scene, che rinnovano il successo di *Pamela* per mezzo della *pièce goldoniana*, posta a confronto nelle sue soluzioni originali con il romanzo inglese (Chapter IV. *Goldoni and Richardson: Pamelas compared*).

Il lavoro di Bertolino conserva coerenza in tutto il suo sviluppo con i presupposti metodologici contenuti nella *Introduzione*: "The purpose of this study is to examine the adaptations of the Pamela theme, specifically Goldoni's adaptation as a reflection of different cultures. The work assumes that literature does express the characteristics of the social and cultural setting in which it is written" (x). Bertolino dichiara quindi la sua appartenenza alla scuola storicistica, ma, purtroppo, tende a semplificare il quadro storico sia per l'Inghilterra che per l'Italia, limitandosi a delle informazioni generali, sostenute da una bibliografia limitata nel numero di opere consultate. Un altro appunto che si potrebbe muovere all'autrice riguarda il ricorso a testimonianze di letterati e scrittori per provare il successo riscosso dal romanzo di Richardson nel Settecento (19-21; 27-29). La critica odierna è orientata nel provare la diffusione di un'opera di largo consumo attraverso dati quantitativi, cioè attraverso il numero di copie vendute e il numero delle ristampe. I giudizi "qualitativamente" rilevanti riportati da Bertolino si limitano quindi ad illuminare il lettore sulla ricezione del romanzo da parte di una porzione particolare di pubblico.

Non ci soffermeremo sui capitoli II e III, di carattere informativo, per concentrarci sul capitolo portante del libro, il IV, in cui è contenuta l'analisi della *Pamela* di Richardson messa a confronto con la *Pamela nubile* di Goldoni. Eliminati dalla tragicommedia gli eccessi di passione e violenza psicologica e fisica contenuti nel romanzo, Goldoni forgia la psicologia di *Pamela* in accordo con gli ideali di moderazione e ragionevolezza cari al commediografo. Bertolino coglie la superiorità intellettuale della *Pamela* di Goldoni che si articola in quattro aspetti. Innanzitutto l'eroina goldoniana mostra di possedere una maggiore maturità, essendo persi in lei quegli elementi di trasporti infantili e di *coquetterie* che caratterizzano il personaggio inglese. Inoltre, nel pretendere rispetto da Milord Bonfil, avanza argomenti a favore dell'uguaglianza degli individui basata sulla ragione. Il ricorso all'argomento dell'uguaglianza naturale, che però non coincide ancora con l'uguaglianza sociale, la rende un personaggio "laico", più in sintonia con il secolo dei lumi e in contrasto con il personaggio originale che deriva dalla religione le giustificazioni per difendere il proprio onore. Anche, il modo di esprimere l'amore per Milord Bonfil è più controllato: la *Pamela* della tragicommedia si limita a comunicare il proprio



sentimento baciando la mano del suo padrone, mentre la Pamela di Richardson si getta tra le braccia dell'innamorato in un impeto di passione. Infine, la visione dell'amore subisce una trasformazione: la Pamela goldoniana, a differenza del suo modello, insiste nel separare gli elementi erotico-passionali dal sentimento di affetto e di collaborazione che giustifica l'amore coniugale.

Le conclusioni a cui giunge Bertolino sono ben giustificate e illustrate da esempi provanti, sebbene l'autrice tenda a rendere Goldoni più progressista dei suoi contemporanei, senza tener conto, per esempio, degli sforzi pionieristici di un Gasparo Gozzi giornalista, aperto alla filosofia d'oltralpe, e di un Chiari "difensore delle donne" nei suoi numerosi romanzi e commedie. Il libro è, comunque, un buono strumento di ricerca per chi intende approfondire le relazioni tra la cultura italiana del Settecento e quella europea. Di facile lettura, conciso, senza inutili digressioni, il testo si rivolge anche ad un pubblico che si accosta per la prima volta ai problemi delle influenze inglesi sulle letterature straniere, in particolare sul teatro di Goldoni, fornendo un quadro critico e informativo di esemplare chiarezza.

Maria Ines Bonatti, *Vassar College*

**Alessandro Manzoni. *I promessi sposi*. Ed. Ezio Raimondi and Luciano Bottoni. Milano: Principato, 1988. Pp. 911.**

Since 1893 twenty-one school editions of *I promessi sposi* have appeared in Italy. Some are the work of such prominent critics as Russo, Momigliano, Getto, Caretti, and Sapegno. Besides financial incentives, which no doubt played a part, what attracted seasoned literati to this effort was the opportunity to influence, with their comments to the novel, thousands of young readers. In recent years, more than any other text which is required reading in Italian secondary schools, *I promessi sposi* has been the object of widespread criticism on pedagogical and ideological grounds. Teachers and students alike have criticized the traditional fashion of teaching the work while progressive elements in Italian society have questioned the choice of a text that espouses Catholic and supposedly conservative values.

To a large extent, this recent edition of *I promessi sposi* springs from a dissatisfaction with previous efforts, as Raimondi and Bottoni point out in the "Introduction": "La scuola istituzionalizza dei modelli di lettura e li fa diventare degli schemi che noi pratichiamo vita natural durante. Il problema è di chiedersi a quali modi e a quali modelli di lettura siamo stati addestrati e come invece potremmo leggere certi testi. Nel caso de *I promessi sposi* l'impressione è che ci si sia abituati a una lettura fiacca edulcorando il romanzo e riducendolo alla forma fatua di "poema della Provvidenza" (XIX). Yet, unlike those, such as Alberto Moravia, who would prefer that Manzoni's novel be banished from public schools altogether, the present editors second Hoffmannsthal's assertion that Italy has produced two truly "national" works: Dante's *Commedia* and *I promessi sposi*. They write: "Il romanzo parla dell'amore e dell'amicizia, della violenza e del tradimento, della malattia e della morte; attraverso le voci dei suoi personaggi parla della superstizione e della follia, della speranza e della giustizia, della politica e della guerra; parla della carità cristiana e dell'egoismo ottuso, dei caldi sogni della pubertà e delle terrificanti ossessioni del delitto" (XI).

In their relatively short "Introduction" the editors play down biographical

events to focus essentially on two matters: the function of history in the novel — with too much emphasis, it seems to me, on Scott's influence — and the question of language, which is all-important and ever-present in the exegetic apparatus. The body of annotations amounts to a monumental effort distinguished by a mine of textual commentary, elucidations, insights, references, and quotations of disparate sources, from the Bible to *Fermo e Lucia*. References to critics and previous commentators; to other works by Manzoni; to texts that share a genetic connection with *I promessi sposi*, especially Carlo Porta's poetry, Carlo Maria Maggi's plays, and Francesco Cherubini's *Vocabolario milanese-italiano*, which was issued in 1814.

With regard to language, this edition marks a significant departure from its predecessors in that it devotes considerable attention to Milanese dialect at the expense, of course, of Florentine. Raimondi and Bottoni are quite explicit on this point: "La più feconda e maliziosa invenzione manzoniana sembra proprio quella di aver calato nella 'dicitura' del romanzo il dialetto milanese; la lingua del Maggi e del Porta inventariata dal dialettologo Cherubini" (xv). Critics and linguists have perhaps overplayed the importance of Florentine to the extent that some balance needed to be reasserted. However, rather than recognizing a long and painstaking process that resulted in a judicious eclecticism and linguistic fusion, these critics attribute to Milanese the significance that previous scholars have accorded to Florentine: "Il Manzoni inventa una lingua parlata che ha come punto fermo il milanese: con *I promessi sposi* il parlato fa irruzione in una letteratura che ne era priva: è una operazione rivoluzionaria, un esperimento straordinario" (348). The novel's debt to Florence is thus decisively diminished: "Il soggiorno a Firenze del 1827, più che a 'sciacquare i panni in Arno' sarebbe servito, come nota l'Angelini, a controllare se le voci lombarde trovassero anche rispondenza nell'uso toscano" (318 note).

It makes little sense, in my view, to deemphasize Florence's contribution to *I promessi sposi*. Juxtaposing *Fermo e Lucia* to the 1827 and 1840 editions of the work leaves no doubt that fundamental, qualitative changes in the texture of the language have taken place — changes identifiable with Florentine usage, ranging from idiomatic choices and syntactic constructs to a predilection for diminutive forms of nouns and the elision of the final vowel in the use of verbs. Clearly the transition from a vacillating, often rustic linguistic register to the refined text that we appreciate today is essentially the product of three factors: Manzoni's close readings of Tuscan literary works; his sojourn in Florence in 1827; his consultation of Cherubini's *Vocabolario* and of personal sources.

What distinguishes this from other school editions of *I promessi sposi* is a determined effort to encourage students to read the text in accordance with recent critical practice. The intent is enunciated in the *Avvertenze*: "Solo un paziente esercizio ermeneutico concede di entrare nelle logiche segrete del racconto; solo una puntuale metodologia di lettura può avvertire lo straordinario intreccio di registri narrativi in un romanzo intessuto di generi letterari diversi, di microromanzi biografici . . . con digressioni, parodie, montaggi ironici" (xx). At the end of each chapter, in the section called *Integrazione*, these assertions take the form of challenging critical notes for students. Clearly, this part constitutes the most innovative aspect of the Raimondi-Bottoni edition. The *Integrazione* begins with a descriptive account of the chapter's narrative sequences and their significance. There



follows a variable but methodologically uniform selection of discursive questions closely identified with structuralist analysis; such questions as diegetic and mimetic narration; typology of characters and character interactions; speech representation; focalization; story-time and the like. Each new term is duly explained when first introduced and diagrams are used regularly to render critical understanding of the novel more accessible to students.

One cannot but applaud the decision to introduce students to the basic aims and the lexicon of contemporary criticism. But the *Integrazione* also raises serious questions. There is, for instance, a disparity in methodology between the footnotes, which exhibit a fairly traditional form of exegesis, and the critical stance of the *Integrazione*, which is informed by the tenets of structuralist criticism. In any event, the passage from one mode of "reading" to another offers two critical viewpoints, but can also confuse and disorient students. It should be said too that the critical tools placed in the students' hands are somewhat outdated. While structuralism has given way, in recent years, to deconstruction and semiotics, Bottoni insists on applying to the novel, with the aid of tables, circles, and arrows, Greimas' categorization of fictional characters and their function as actants, helpers, opponents, and similar terminology.

There is affinity between the *Integrazione* and the footnotes on one point: the dominant position assigned to language in critical analysis. Language, of course, not as Manzoni understood it, but as a system that organizes and defines the structure of the novel. Nearly everything here is explained in terms of language. Take this definition of a fictional character: "Il personaggio è un insieme di parole, un costruito testuale, un fascio di relazioni che lo individuano per somiglianza o opposizione rispetto ad altri personaggi del romanzo" (428). And: "Dovrebbe essere ora chiaro che il personaggio non è che un insieme di enunciati, di frasi pronunciate da lui o su di lui: il personaggio infatti nasce solamente dalle frasi, dalle unità di senso, e possiamo considerarlo un effetto 'di persona' costruito progressivamente dal racconto" (518). Given these strong, normative assertions, it becomes difficult for a young reader to perceive Renzo, for example, as a tangible, if fictional, being with individual characteristics and human traits not unlike those embodied by a real being. The crucial distinction here is between a reasonable axiom that a character is fashioned with and defined by words, and the proposition that a character is essentially a linguistic abstraction.

In the *Integrazione*, but often in the textual commentary as well, the adherence to structuralist tenets yields a discursive practice through which the lyrical and the spiritual, ideology and poetry, the presence of the novelist as author and person are subordinated, when they are not sacrificed, to obsequious attention to dry, technical concepts which are supposed to explain and illustrate — but often fail on both counts — how language as a system organizes and gives expression to a cultural phenomenon which, in our case, takes the form of a historical novel.

A balance of sorts is reestablished in the last section of the work, *Ipotesi di lavoro*, consisting of an average of five-six questions per chapter in which students are asked to respond to the text with less technical and abstract evaluations. In closing, it should be clear that this is not another annotated edition of *I promessi sposi*. In spite of my reservations — which can be neutralized by a capable instructor — the encyclopedic design of the project, coupled with the competence and the

boundless effort with which it is carried, make this edition a watershed in the cultural history of the novel.

Augustus Pallotta, *Syracuse University*

**S. Bernard Chandler.** *Saggi sul romanzo italiano dell'ottocento.* Napoli: Federico & Ardia, 1989.

S. Bernard Chandler's admirable insistence on reading Italian literature in its European literary context is evident throughout this collection of essays. The author is primarily concerned with the writings of Alessandro Manzoni and Giovanni Verga — their minor as well as major works; his intelligent analysis does not, however, ignore the Ottocento's lesser lights. Chandler's style is suggestive rather than argumentative: like Verga, he allows the reader to draw his or her own conclusions; like Manzoni, he sometimes offers elegant suggestions about what those conclusions ought to be. Although an explicit comparison between nineteenth-century Italy's most influential novelists is avoided, the overall effect of the book's double focus is one of counterpoint criticism, subtly rendered but nonetheless provocative. Most of the essays have been published elsewhere; some have undergone extensive revision.

The sole exception to the book's Manzoni-Verga dichotomy is the opening essay, "La donna e il romanzo al principio dell'ottocento." Here the focus is not on either of these authors — although some attention is given to Manzoni's thoughts on the "Woman Question" — but rather on "i rapporti delle donne con la cultura e la letteratura . . . nel Settecento e nell'Ottocento," in Italy and a broad (7; pardon my *sic* humor). There is, perhaps, an unintended irony in the title, for Chandler's essay indicates that the social, cultural and literary status of the novel rose faster and farther than that of women, or rather, of women who wanted to be writers.

To say that Chandler devotes five of the other eight essays in his book to Manzoni is to risk understatement, unless we take the word "devotion" in a quasi-religious sense — as seriously, that is, as Chandler takes the moral, theological and philosophical questions with which Manzoni grapples. Chandler's prose is compelling, often persuasive, frequently impassioned. The reader might sometimes wonder whose voice he or she is hearing, that of the twentieth-century critic or his nineteenth-century subject. It should therefore come as no surprise that Chandler cites Paul Tillich at the end of "Il momento nel pensiero e nelle opere di Alessandro Manzoni" (47n53): Tillich, Chandler and Manzoni share an interest in the "boundary situation," where theology, philosophy and culture intersect. This essay, which takes as its point of departure Augustine's meditations on time in Book 11 of his *Confessions*, is particularly interesting for its examination of Manzoni's thought as it relates not only to his seventeenth- and eighteenth-century sources, but also to poets, theologians and philosophers (primarily but not exclusively existentialist) who succeeded him, in Italy and elsewhere.

The linchpin in Chandler's otherwise free-wheeling Chapter 2 is the 1819 edition of Manzoni's *Osservazioni sulla morale cattolica*. "Nel romanzo," he notes, referring of course to *I promessi sposi*, "egli non applicava troppo strettamente le dottrine delle *Osservazioni*; si rendeva conto delle condizioni speciali del



personaggio e condivideva il concetto romantico dell'unicità di ogni età storica" (37). Manzoni's struggle to accommodate history and the human psyche to a "reasonable" Christianity is most evident in his depiction of the Innominato, and it is to this character that Chandler dedicates the crux of his analyses in three of the five Manzoni essays.

Although he acknowledges the Innominato's Romantic genealogy ("la sua genesi dalla figura dello *Sturm und Drang* e del romanticismo che sfida la società" 61; the essay in which this observation appears is "La passione, la ragione e il male nel pensiero e nelle opere di Alessandro Manzoni"), Chandler elsewhere notes that the climactic conversion scene also dramatizes a number of issues discussed in the *Osservazioni* (52). The powerful Man Without a Name is again described by Chandler in terms of Romantic excess in Chapter 4 ("I limiti della libertà dell'individuo nelle opere di Alessandro Manzoni"): "L'ironia del dramma dell'Innominato è che, infine, si trova rinchiuso in un isolamento che eccede tutti gli altri" (77).

In these essays as well as the others of the collection which touch on *I promessi sposi* ("Il concetto del dovere nelle opere di Alessandro Manzoni" and "Il motivo del viaggio nel romanzo del '700, in Walter Scott e in Alessandro Manzoni"), Chandler fleshes out his analyses of character with reference to Manzoni's less familiar works, including *Adelchi*, *Il conte di Carmagnola*, *Discorso su alcuni punti della storia longobardica*, and *Fermo e Lucia*. As for the oft-cited *Osservazioni*, it is implicitly described as a psychological inquiry or character study, disguised, so to speak, as a moral treatise (52), while *I promessi sposi* is cast, particularly in Chapter 6 ("Il concetto del dovere"), as a moral meditation disguised as a study of human psychology and human behavior.

Turning to Verga, Chandler's primary concern is not with character but rather with the author's use of imagery. True, Chapter 8 ("La caratterizzazione delle classi superiori in alcuni romanzi di Giovanni Verga") deals with Verga's depiction of the international set, the bourgeoisie, and a few stragglers from *la vie de bohème* in *Una peccatrice*, *Eva*, *Eros* and *Il marito di Elena*, but I found this essay to be a bit weaker than the others; despite its laudable effort to recuperate the "minor" Verga, it does not offer much that has not been said before. "La contemplazione della natura nelle opere di Giovanni Verga," on the other hand, offers illuminating observations on some of the author's lesser-studied works, including several short stories which are, alas, frequently overlooked outside of Italy.

"Il movimento della vita nelle opere di Giovanni Verga" is, simply put, a great essay, rich and suggestive in its identification of stasis and mobility as the motivating dialectic of Verga's prose. Rivers and roads, rather than the sea (where "Providence," significantly, drowns), predominate in this excellent, provocative study. Chandler integrates poignant quotations from Verga's correspondence with passages culled primarily, but not exclusively, from *I Malavoglia*. The reader acquainted with Gaston Bachelard's *Poétique de l'espace* may be tempted to characterize this approach to Verga's fiction as phenomenological; in fact, Bachelard's book was published the same year, 1958, in which this essay first appeared. Chandler, however, avoids references to continental literary theory throughout the collection, which makes the coincidence of the critics' interest in spatial form all the more interesting.

Chandler is a gentleman critic, ever gracious in his acknowledgements and

modest in his critical discoveries (for a delightful example, see 86n12). But he is also capable of staking out his critical territory with conviction and purpose: "Si è parlato della stabilità, della certezza, della casa e della famiglia che sembrano fondamentali nella vita apparentemente fissa di Aci Trezza, con la sua saggezza tramandata dagli avi e conservata nei proverbi. . . . Però il concetto della vita umana espressa nella prefazione dei *Malavoglia* non permette l'esistenza permanente di stabilità e sicuramente non si può trascurare questa prefazione né esaminare il romanzo senza tenerne conto" (110-11). This is radical, revisionist, laudable stuff; to Chandler's credit, it is as elegant and subdued in its attack on the tired old way of reading *I Malavoglia* as Verga himself could have wished.

Darby Tench, *Middlebury College*

**Mario Aste. *Grazia Deledda: Ethnic Novelist*. Scripta Humanistica 68. Potomac, ML: Scripta Humanistica, 1990. Pp. 103.**

Non si può certo dire che sull'opera di Grazia Deledda (1871-1936) siano mancati impegnativi studi critici dall'epoca, almeno, del premio Nobel, ottenuto dalla scrittrice sarda nel 1926, con cui praticamente si certificava un già avvenuto internazionale riconoscimento dei suoi meriti artistici. Altrettanto ingiusto sarebbe affermare che la critica ha evitato l'elemento della etnicità nelle discussioni intorno ai temi, allo stile e alla stessa *forma mentis* della scrittrice. Lo studio di Mario Aste, in cui si tiene conto di queste realtà, non vuole essere allora né una generica riesumazione di una autrice "dimenticata", né un inventario di elementi etnici rinvenuti nella sua opera. Lo scopo del volume, pienamente realizzato, è quello di riconoscere la centralità della cultura sarda nella Deledda, e di distinguerla da una cultura italiana che secoli di tradizione critica hanno voluto organicamente unitaria. Le implicazioni di questa nettissima posizione sono molteplici e di ampia portata. Basti pensare, per rendersene conto, che a nessuno oggi verrebbe in mente di considerare la "letteratura inglese" come una entità comprendente anche la letteratura americana, quella canadese, australiana, neozelandese ecc. Eppure questa è la situazione in Italia dove "cultura" e "lingua" non sono ancora state adeguatamente distinte. Il fortunato lavoro di Contini, *La letteratura dell'Italia unita, 1961-1978* (Firenze, Sansoni, 1968) non è che una conferma di questo stato di cose. Contini esclude la Deledda che, invece, costituisce una presenza di primo piano nell'antologia ideale, ancora tutta da fare, sulla "letteratura dell'Italia disunita". Ritorno su questo argomento nella conclusione; urge ora descrivere più dettagliatamente l'ottimo lavoro di Aste e raccogliergli gli spunti interpretativi più stimolanti.

Il volume è diviso in tre capitoli limitati da una doppia apertura (*Preface* 1-3; *Introduction* 4-6) e da una *Conclusion* (87-90). Nel primo capitolo, *Early Literary Experiences*, si discute della formazione culturale della scrittrice che fu praticamente un'autodidatta: pur appartenendo a una famiglia alquanto agiata, venne ritirata dalla scuola pubblica dopo le elementari. Davvero intensa risulta quindi la sua vocazione letteraria, espressa inizialmente in ricerche e saggi sulle tradizioni popolari della Sardegna e in particolare della sua città, Nuoro. Aste mette subito in rilievo che l'uso della lingua italiana rende la scrittrice, fin dai suoi primi esperimenti, consciamente



"bilingual in the true sense of the word" (8): non solo per l'uso comune e familiare del dialetto, diversissimo dall'italiano, ma perché il mondo stesso in cui la Deledda è avvolta, e nelle origini del quale si immerge e si ritrova con straordinario entusiasmo, costituisce una cultura diversa, per molti versi opposta a quella italiana. Aste ripropone un significativo brano di una lettera della Deledda, già scrittrice affermata, del 1902: "Io scrivo ancora male in italiano . . ." (12). Viene da pensare ad altra gente che "scriveva male" in italiano, a Verga o a Svevo per esempio.

Nel secondo capitolo, il più denso, sui temi e i personaggi, *Elemental Themes and Characterization in Deledda*, gli aspetti della cultura sarda della scrittrice prendono forma più definita. Aste dedica un ampio paragrafo al banditismo (30-41), spiegandone le profonde motivazioni e l'accettazione del fenomeno nel mondo culturale della Sardegna e della Barbagia specificamente, il territorio del nuorese che già dai tempi dei Romani aveva respinto le innovazioni della "modernità". La consapevolezza culturale della Deledda la porta a riconoscere i valori fondamentali dell'uomo nelle espressioni di vita "diversa", e vuoi pure violenta, dei pastori banditi. Lucido e ben articolato è anche il paragrafo successivo, *Landscape and Nature* (41-51). Il paesaggio della Sardegna nella Deledda non è semplicemente uno sfondo, un *background*, ma è un organismo che si incarna, per così dire, nei personaggi. In termini di *Gestalt psychology* si può affermare che non abbiamo qui un chiaro distacco tra "figures" (i personaggi) e "ground" (il paesaggio), ma una fusione organica delle due entità, un rapporto di tipo "ground-ground". Ciò spiega l'inevitabilità dei conflitti psicologici (*Psychological Conflicts* è il titolo dell'ultimo paragrafo di questo capitolo) ogni volta che i personaggi devono far fronte ad una struttura d'autorità diversa da quella della loro cultura. Un caso tipico, veramente esemplare, è quello del prete Paulu, in *La madre*, romanzo del 1920. Paulu è un sacerdote, ma la viscerale comunione con la cultura della sua terra, che privilegia le esigenze primarie su ogni forma di "astrazione legale" sia essa pure religiosa, lo porta tra le braccia di una parrocchiana. La Deledda non punta su ciò che altri potrebbero considerare l'ipocrisia della situazione, ma sulla verità di questa esperienza passionale con un fondo pagano, che si basa sull'atavica esigenza di agire secondo natura. È soprattutto questo che D. H. Lawrence amava nella Deledda, e certamente non è un caso che un lettore di questo calibro, che contribuì al riconoscimento mondiale della scrittrice, come ricorda Aste, fosse anche un ammiratore del Verga. In entrambi gli scrittori italiani, "veristi" secondo una troppo riduttiva classificazione, Lawrence trovava un mondo che "resisteva" alle lusinghe e alle insidie della modernità imperante.

Il terzo e ultimo capitolo, *The Problem of "Religiosity" in Deledda*, è diviso in tre paragrafi: i primi due (*Primitive Religion and Religiosity*) mettono a fuoco il problema, il terzo (*Ethics and Evil*) indica la soluzione suggerita dal critico. La religiosità primitiva, millenaria, discende dal culto della fertilità. Di nuovo, qui abbiamo una conferma della funzione portante della natura e del paesaggio nell'opera della Deledda. Il culto si esprime in riti che marciano il susseguirsi delle stagioni e tali riti si ritrovano nel vivissimo folklore rappresentato dalla scrittrice. Il problema della religiosità in termini cristiani è un riflesso del problema centrale, che è quello dello scontro tra due diverse culture, una autoctona e l'altra importata. Ma c'è la possibilità di una sintesi, ed è quella che Aste riconosce nella tendenza della scrittrice a fissare i problemi più gravi secondo direttive morali, secondo una distinzione tra

bene e male che va al di là della "legge" e che in ultima analisi dipende dall'esigenza di vivere in armonia con la "natura". Detto in questi termini la soluzione può apparire ovvia, scontata e perfino semplicistica; ma la "natura" virgolettata sta a significare che qui ci si riferisce soprattutto alla "natura umana" che solo attraverso una moralità primaria, propria dell'uomo e quindi universale, trova la possibilità di un'intesa tra istituti tribali millenari e leggi "moderne".

Che si accetti o meno questa interpretazione della religiosità della Deledda, resta il fatto che a lei si deve l'aver messo a fuoco un contrasto fondamentale nella cultura del Novecento. Esso si rivela particolarmente attuale oggi, in una stagione culturale, giustamente definita "postmoderna", in cui segni evidenti di un generale processo di ritribalizzazione appaiono in tutto il mondo. Si tratta di un globale movimento di ricerca di identità espresso nella rivalorizzazione delle etnie, indubbiamente dovuto al fallimento dell'omogeneizzazione culturale moderna, ingenuamente presentata come inevitabile da una viziata nozione di progresso.

Per indicare il valore referenziale della centratissima posizione di Aste, per uno stimolo a ripensare l'"unità" della letteratura in lingua italiana e per auspicare infine nuove ricerche nordamericane su esperienze creative fuori canone, niente mi pare più opportuno della conclusione di William McNeill in *Polyethnicity and National Unity in World History* (U of Toronto P, 1986): "The Peculiar balance between homogeneity and diversity that a few west European nations were able to strike in the late eighteenth century and maintained until the twentieth was a phase — a passing phase — remarkable and admirable in many respects, but oppressive and repugnant from the viewpoint of those over whom they exercised imperial authority. . . . Polyethnicity in some form or other is preferable, despite its drawbacks and difficulties. Canadian and American experience gives North America something of a head start in the awkward matter of getting used to living side by side with people of differing ethnic heritage. Europeans are only beginning to get used to looking across the Atlantic; but in matters of public policy towards ethnic minorities they may have reason to do so in time to come" (84).

Francesco Guardiani, *University of Toronto*

**Robert S. Dombroski. *Antonio Gramsci*. Boston: Twayne Publishers, 1989.**

If there is beauty in brevity (and there is), then Robert Dombroski's *Antonio Gramsci* is indeed beautiful. In the current debate on cultural studies — a discourse which sometimes fails to steer clear of the rhetorical Scylla and Charybdis it has itself helped to create — Robert Dombroski's account of Gramsci's life and work is like the Rock of Gibraltar: strong, solid, and definite. With *Antonio Gramsci* Dombroski demonstrates once again his consummate skill at crafting pithy, economical studies whose straight-forward style should be emulated more often. In *L'esistenza ubbidiente*, (Napoli: Guida Editori, 1984) Dombroski took as his subject literary production and the intellectual climate under fascism and fashioned a seamless, 114-page study of fascist culture and literature before and during the regime. In *Apologia del vero* (Padova: Liviana, 1984), Dombroski scrutinized Manzoni studies, this time



in under 100 pages. Regarding length, Dombroski's current offering is no exception: *Antonio Gramsci* has 132 pages of text, informative and responsible footnotes, and an excellent bibliography.

Here Robert Dombroski systematically investigates the notion of culture as it unfolds in the scholar's work. Dombroski maintains that the "*Prison Notebooks* may be read as a long series of diversified reflections on the intimate nature and concrete operations of bourgeois political institutions, particularly on the problem of the relative autonomy of cultural superstructures and their functions within the complex social processes of class domination and subordination" (3). The seemingly point of departure in a discussion of Gramsci's grasp on culture begins as an analysis of the drama reviews which he wrote for *Avanti!* between 1916 and 1920.

Chapter Two, "Theater and Revolutionary Strategy," tenders several interesting points about Gramsci's "pre-prison" work on culture, the distinction between art and ideology, Gramsci's feminism, and Dombroski's own critical methodology. For Dombroski, Gramsci's theater criticism reveals "the convergence of a series of problems relative to the practice of literature in the context of revolutionary struggle: on what aspect of drama must a critic focus to determine its value as an art product; how are the plays used, for whom are they written, and what is the significance of their purported or disguised ideological functions" (24). This strategy of historico-political determination is one Dombroski deploys intelligently throughout the text. Gramsci's thoughts on culture will necessarily evolve over time; Gramsci's relative youth, his profession as journalist (and the forum that profession provides within the public sphere), and his nascent political involvement are as important to an understanding of the earlier stage of his thoughts on culture as the experiences of international political exposure, prison, and fascism are to the latter phase. This chapter, moreover, distinguishes between art (here, theater) and ideology, a vital distinction also made explicit in the *Prison Notebooks*. Although Gramsci appreciated Pirandello's cultural project, he felt that Pirandello "failed to establish a basis of a new tradition in the theater . . . that Pirandello's dramatic technique was incapable of influencing future playwrights; rather that the human consciousness his plays manifested could not be the source for a new conception of life and, therefore, of a new art" (47). Conversely, Ibsen's theater, specifically *A Doll's House*, is an open challenge to bourgeois society. That Ibsen's work should have been so ill-received in Italy exposed the oppression, sexism, male privilege, and exploitation to which women were subjugated in Italian society. For Gramsci, Ibsen's project is a paradigm for several reasons: it forces society to confront the reality of its institutions; its realism — the result of the intersection between the aesthetic and the ethical — does not degenerate into "documentary reportage" and is thus coexistent with psychological and social exactness; and finally Ibsenian theater exhibits what Gramsci calls the "struggle to survive morally."

Even though *Antonio Gramsci* is aimed primarily at the English speaking reader of Gramsci and Marxist literary criticism, as Dombroski indicates at the start of his study, the text does not therefore suffer an absence of Italian perspicacity. Dombroski strikes the delicate balance between addressing an Italian audience familiar with certain cultural debates and historical phenomena (e.g., epistemological differences between De Sanctis and Croce, the jesuit Bresciani, political particularities of the fascist regime, etc.) and informing an English-speaking reader perhaps just recently

arrived to such topics. Chapter Three, "The Appeal of De Sanctis," is a tactically important place to achieve this balance with regard to readership; a clear explanation of the tensions between De Sanctis's and Croce's world views and philosophical systems in this chapter enables Dombroski to proceed, in the following chapters, to Gramsci's notion of the national-popular in Chapter Four, to popular literature and folklore in Chapter Five, and finally to criticism and ideology in Chapter Six.

In Chapter Four, "A Culture at Once National and Popular," Dombroski seeks to illuminate the two registers in which the concepts "national" and "popular" speak. Dombroski characterizes the national-popular as a "phenomenon that transforms what is specific to a given historically and socially determinate cultural expression into the universal language of a common artistic heritage" (90); the national-popular writer performs the same task and "reforms literary convention and tradition by means of the thoughtful and creative reelaboration of a common language" (91). In this chapter Dombroski examines the duality of the national-popular as Gramsci perceived it in the Renaissance and Humanism, Futurism, and the work of Machiavelli and Sorel.

Social and institutional processes — culture — are the object of concern for Dombroski in his study of Antonio Gramsci. There is a consonance of goals between Gramsci's cultural criticism and Dombroski's examination of it. Gramsci believed that intellectuals were cultural workers and that an awareness of how they "contributed to political consensus and of how they influenced the popular masses in accepting the world view of the ruling classes could help revolutionary intellectuals define their goals more precisely and select appropriate means for achieving them" (1). Like Edward Said (in a discussion Dombroski recalls about the cultural formation of the American Left) and Gramsci before him, Dombroski believes that culture is the "stuff of which power is made and by which it is maintained" and, as such, should be plumbed and culled for what it can offer the critic *cum* citizen. Furthermore, if Gramsci's work "is to have any bearing on the way we engage in intellectual or cultural practice, it will do so by developing in us a sense of our own politics: a realization that the actual workings of our critical operations depend on circumstances of which we and the 'text' partake, that we, like Gramsci's intellectuals, are 'agents' working *within* a particular hegemonic or counterhegemonic process" (132).

As the readership of Gramsci changes, so too does the interpretation of Gramsci develop extramurally, encountering and sustaining change as it expands beyond linguistic (Dombroski offers opinions on the translations and collections of Gramsci's work available) and academically disciplinary boundaries (from Italian studies to social sciences, to literary studies and back to Italian literary criticism). Functioning as a kind of triangulating agent, Dombroski is of particular help on this plane described by a set of oppositions (English and Italian language, Italian and non-Italian scholarship, social sciences and humanities). Dombroski deftly historicizes and culturally situates Gramsci's work, jettisoning what may no longer function while retaining what, if considered in the abstract, may provide insight into certain social and institutional processes.



**Anthony Caputi.** *Pirandello and the Crisis of Modern Consciousness*. Urbana: U of Illinois P, 1988. Pp. 172.

Scholars have long searched for a unifying idea by which to embrace Pirandello's vast *opus* in all its complexity, including its apparent inconsistencies and contradictions. Adriano Tilgher, in the late 1920s (*Studi sul teatro contemporaneo*, Roma: Libreria di Scienze e Lettere, 1929), thought he found it in the formula "Life versus Form," but it turned out to be only a partial answer to the elusive quest. Franco Zangrilli, in his book *L'arte novellistica di Pirandello* (Ravenna: Longo, 1983), likewise identified an important key in the notion of the intimate moral reality of the characters. On a smaller scale (*Alle fonti di Pirandello*, Firenze: ABC, 1979), I, too, underscored the theme of hypocrisy as conjoining the majority of the author's works. Various other theories, too numerous to characterize here, have also been formulated, and though all have contributed to a deeper understanding of the author's art, none has proven utterly comprehensive, much less exclusionary. It is clear that Pirandello, as all great authors, will continue to be an inexhaustible subject of study. It is against this background that *Pirandello and the Crisis of Modern Consciousness* — an excellent distillation and clarification of many previous studies (see the ample bibliography) — should ultimately be viewed.

In the "Introduction" Anthony Caputi begins with the assumption, which he justifies in the course of his monograph, that "Pirandello was a key figure in that shift of sensibility by which consciousness with its many-layered life replaced the inherent structures of tradition in the West as a matrix of value" (1). According to this former Cornell University professor, Pirandello's awareness of such a crisis is the main issue in all his works. In these initial pages Caputi, an inveterate comparativist, contrasts George Bernard Shaw's view of consciousness with that of Pirandello. For that 20th-century Irish author consciousness is intrinsically governed by principles of creative evolution, whereas for the Sicilian-born author (as well as for the majority of the intelligentsia of the present century), it is not in itself purposeful, being capable of little more than self-deception.

In Chapter I, entitled "A World of Words," Caputi shows how, already in early letters to his loved ones, Pirandello expressed a pessimistic view of reality and a belief that created worlds, invented structures, and illusions were the makeup of life. The critic also shows how in his first poetic efforts, as well as in the fiction, essays, and unrealized plays of the 1890s, he began to analyze this crisis of values which he was to identify as a crisis of consciousness. As Pirandello saw it, modern consciousness had to discover a new idea of itself and of the world, a way to structure itself that would enable it once again to derive values coherently. But for Pirandello, as Caputi points out, quoting the words of the author, reality "is like a polyhedron: we cannot see every side of it at once" (24). It therefore follows that "the world is not limited to our idea of it," but "we must commit ourselves to realizing it as much as we can" (30). Caputi also cites some of the terms by which Pirandello tried repeatedly to explain his conception of the creative process, which also constituted his esthetics, such as spontaneity, sincerity, and authenticity, and were to guide the individual in

the creation of his reality, a world of human things. Significantly, throughout his life Pirandello polemicized against the so-called world of words, that is, against rhetoric and the imitation of models.

In Chapter II, "In Search of Authenticity," Caputi focuses on Pirandello's perception of *umorismo*, the essence of the author's poetic and psychologic-philosophic theory. For the Sicilian author, *umorismo* was the principal means by which modern consciousness could deal with the world and achieve authenticity for experience. Caputi also discusses the noted quarrel between Pirandello and Croce primarily over the nature of the creative process, including the role of *umorismo*. For Croce, creation was essentially the product of intuition and did not include the conscious, critical process of reflection, or *umorismo*, which the Neapolitan philosopher dismissed as a subjective state. For Pirandello, on the contrary, it implied the spontaneous collaboration of many faculties, including the indispensable humoristic reflection. Caputi states that *umorismo* was a vital and important element of Pirandello's fiction and drama, and elucidates its function in various works. While the critic considers the novel *Il fu Mattia Pascal* (1904) the prime medium for this humoristic vision, he also points to short stories such as *Sunlight and Shadow* (1896), *Who Was It?* (1896), as well as the novel *A Place in Line* (1902) as variously illustrative.

In Chapter III, "A Meditation on Consciousness and Self-consciousness," Caputi discusses the nature and powers of consciousness but also its limits and arbitrariness. He then concentrates on the reflective capacity of consciousness, namely, self-consciousness. In the critic's opinion, Pirandello believed that the process of creating works of art and constructing experience are identical, and so in the postwar years he concentrated more and more on self-consciousness, projecting it in his theater. One of the richest studies of self-consciousness, declares Caputi, is the short story *The Difficulty of Living like This* (1920), another is the novel *The Old and the Young* (1913), and still others are the plays *Right You Are* (1913) and *The Game of Parts* (1918). Caputi further explains that Pirandello applied his ideas about creation and self-creation to the then current political situation and so he was initially attracted to Mussolini, since the latter had first destroyed in order to clear the way for creation. He concludes the chapter by saying that Pirandello argued that resorting to consciousness is the last authentic basis for self-creation. But Caputi reminds us that consciousness for Pirandello offered no absolute foundation; indeed, he saw it as a dubious source of value and integrity, a curse as well as a blessing.

In Chapter IV, "In the Grips of Arcane Forces," Caputi explains that, according to Pirandello, the sense of mysterious forces controlling and undermining the process of conscious control itself is the greatest principle that affects consciousness. He then touches upon one of the author's favorite images, that of the *lanternino*. Consciousness, for Pirandello, is like a little lantern that while casting a circle of light, makes one aware of the darkness beyond. Such plays as *No One Knows How* (1934), and such stories as *The Fly* (1904), *A Passing Touch* (1906), *Nené and Nini* (1912), *Puberty* (1926), and *The Victory of the Ants* (1935), are clear examples of this principle. The critic also mentions death as one of the arcane forces omnipresent in Pirandello's work, and explains that the Sicilian author wrote about death because in that event arcane forces dominate, the dissolution of life being the greatest proof of the mystery surrounding and threatening us. Caputi then proceeds to identify the



characters' various reactions to the arcane, to wit: glee, rage, alienation, nausea, wonder, and compassion.

In Chapter V, "Relativity and the Fictions of the Spirit," Caputi points out that no less important than the role of arcane forces is the idea that everything is relative, which, to be sure, was not a new idea. What was new was Pirandello's attitude toward it: he felt one should face it honestly. Even though Pirandello believed that everything is arbitrary and subjective, he argued that creation and self-creation must be governed by sincerity. The critic then singles out Pirandello's debt for such ideas, which the author himself acknowledged in his essays: Alfred Binet, Giovanni Marchesini, and Henri Bergson. But Caputi contends that the innovation introduced by Pirandello was to study the consequences of such ideas and to devise ways of living with them, such as recognizing the necessity for masks, fictions or self-conscious pretense. The critic further points out that the novel *The Notebooks of Serafino Gubbio* (1915), plays such as *At the Exit* (1916), *Right You Are* (1917), and especially *Henry IV* (1922), represent significant studies about the place of relativity in self-conscious life.

In Chapter VI, "The Theatrical Matrix of Experience," Caputi states that Pirandello's intuition that experience was at bottom theatrical (or that life is theater) became, after 1917, one of his chief preoccupations, together with the notion of relativity. This would account in part for the author's increasing interest in writing plays and in theater itself to the extent that he became an insightful theatrical director. Among the plays Caputi analyzes in this light are: *To Find Oneself* (1932), a work about self-conscious self-creation; *Six Characters in Search of an Author* (particularly the 1925 version), where the characters are shown to be like real people in that they hover between the impulse to have form and the theatrical form itself; and *Tonight We Improvise* (1930), in which scenic creation is equated to self-creation.

In the final chapter, entitled "Pirandello: the One and the Many," the critic describes the author as a man who constantly saw consciousness as the only source that generates value, but also as one who viewed self-creation as tragic because of the tormenting tension existing between movement and form. Pirandello had various responses to this disquieting state of affairs. Late in his career he proposed the possibility of extreme detachment, a state not to be confused with true pantheism, which has supernatural connotations, as Caputi explains, but rather one to be understood as a passive sinking into the flux of life. However, the critic reminds us that Pirandello generally found "the possibility for unity and heightened value not in passivity but in a consciousness quickened by that power of imaginative beholding that he found chiefly in art" (133). Caputi also speaks of the failure in Pirandello criticism to see the Sicilian author as he really was. It was a mistake, for example, to view him as a problem solver, a dilettante casuist, or a thinker rather than an artist. And in the concluding paragraphs Caputi reiterates his conviction that Pirandello was basically a man and an artist who wanted to present his *Weltanschauung*: a vision of reality according to which one should face life with honesty, dignity, and even with wonder.

A superb effort by an Italian-American scholar not previously known as a Pirandellist, this study contains several inaccuracies, some of which may admittedly be simple typographical errors. For example, when Pirandello was told in 1934 that he had won the Nobel Prize for literature, he repeatedly typed the word "pagliacciate"

("not "pagliaccetta" 103). The male protagonist in the short story *A Horse in the Moon* (1907) is not "Ninò" (134) but "Nino." Caputi calls the lawyer in the novel *A Place in Line* (1915) "Cirò" (43) instead of "Ciro." Moreover, Caputi capitalizes Italian titles as if they were English, apparently ignoring the convention of leaving all but the first word and proper nouns in lower case. Furthermore, although the book was published in 1988, the most recent date in the citations is 1981. Understandably, therefore, Caputi did not take into consideration more recent studies dealing directly or indirectly with the crisis of consciousness, such as Elio Gioanola's *Pirandello e la follia* (Genova: Il Melangolo, 1983) and the numerous collections of essays published in the mid 80s, e.g., *Pirandello e la cultura del suo tempo* (ed. S. Milioto and E. Scrivano, Milano: Mursia, 1984); *L'enigma Pirandello. Atti del congresso internazionale Ottawa, 24-26 ottobre 1986* (ed. A. Alessio, C. Persi Haines, L. G. Sbrocchi, Ottawa: The Canadian Society for Italian studies, 1986); and *Pirandello 1986. Atti del simposio internazionale* (Università di California, Berkeley, 13-15 marzo 1986), ed. G. P. Biasin and N. J. Perella (Roma: Bulzoni, 1987). Also some earlier studies that spawned important critical ideas which seem to have influenced Caputi were left uncited, notably Arcangelo Leone de Castris's *Storia di Pirandello* (Bari: Laterza, 1971), Guido Guglielmi's "Mondo di carta" in *Ironia e negazione* (Torino: Einaudi, 1974), and Enzo Lauretta's *Luigi Pirandello. Storia di un personaggio "fuori chiave"* (Milano: Mursia, 1980).

Notwithstanding these few desiderata, Caputi's lucid study — the only such work in English — should be useful to scholars and students who may not be conversant with the broad range of Pirandello criticism and wish to be introduced to the challenging poetics of the 1934 Nobel Prize laureate. Caputi's book may not be regarded as a momentous milestone in Pirandello scholarship, but it will surely help realize the critic's avowed goal: to dispel the mistaken notion, outside Italy, that the Sicilian author was solely "a master ironist who wrote largely about the mind and its quirky paradoxes" (1).

Giovanni R. Bussino, Burbank, California

**Anthony J. Tamburri.** *Of Saltimbanchi and Incendiari: Aldo Palazzeschi and Avant-Gardism in Italy.* Madison, NJ: Fairleigh Dickinson UP; London and Toronto: Associated UP, 1990.

Lo studio di Tamburri analizza la prima parte delle opere di Palazzeschi in particolare in rapporto al principale movimento italiano d'avanguardia a lui contemporaneo, il futurismo, sottolineando come il tema ricorrente della diversità dell'uomo e della reversibilità della sorte umana siano i temi di fondo della maggior parte dei lavori di Palazzeschi. Per questi, infatti, il paradigma della diversità costituisce il marchio che caratterizza l'eroe moderno e che lo pone in uno stato di continua lotta contro il dogmatismo e la rigidità del codice di comportamento collettivo. Questo atteggiamento si estende al poeta stesso. Palazzeschi rifiuta di prendersi sul serio nel momento in cui sceglie di non accettare il ruolo di poeta-vate che una tradizione vetero-carducciana sembra imporgli, definendosi, invece, secondo un verso rimasto celebre, come "il saltimbanco dell'anima mia" (Palazzeschi, "Chi sono?", in



Tamburri 74).

Tamburri discute l'appartenenza di Palazzeschi alle correnti del crepuscolarismo e del futurismo, dapprima attraverso l'analisi dei suoi primi manifesti — *Il controdolore* (1914), *Varietà* (1915), *Equilibrio* (1915)— fino alla tarda revisione dell'*Antidolore* (1956), mettendo in evidenza come in quest'ultimo alle revisioni di carattere stilistico si accompagni la conquista di una nuova dimensione di consapevolezza sociale e come la profezia del sovvertimento si unisca all'auspicato raggiungimento di una dimensione ludica, piacevole, edonistica, fermo restando il disprezzo per il romanticismo di una tradizione asfittica: "Via i vecchi poeti brontoloni. . . . Apollo avrà il gozzo. . . . Venere di nove mesi gravida, o con un immenso deretano si scaccolerà, e le tre Grazie si gratteranno infuriate la rognà" (Palazzeschi, *L'antidolore*, in Tamburri 63).

Appare già chiaro dall'analisi dei manifesti come Palazzeschi rifiuti di sottomettersi alla serietà della vita e, seguendo la strada della parodia biblica, arrivi a capovolgere le coordinate del rispetto sociale, per cui un rovesciamento comico, che Tamburri giustamente definisce attraverso un rimando alle categorie bachtiniane, fa sì che "la beghina riceverà la cocotte fra le sue braccia . . . e il proletario si troverà fra le braccia del capitalista" (Palazzeschi, *L'antidolore*, in Tamburri 65). Il riso viene visto come un principio liberatore e dissacrante. Così l'atteggiamento di Palazzeschi viene paragonato a quello di Bergson, in rapporto al quale tuttavia il riso palazzeschio assume un valore ancor più radicale di negazione delle norme sociali e del valore della trascendenza: Dio viene visto come un omettino che gioca con le sue creazioni "ridendo a crepapelle" (Palazzeschi, *Il codice*, in Tamburri 33).

Tamburri analizza anche il rapporto fra l'*ars poetica* palazzeschiana e le teorie nietschiane, facendo notare come, sebbene sia legittimo considerare l'influenza di Nietzsche su Palazzeschi, è anche importante tenere presente che quest'ultimo non vede i suoi seguaci potenziali come un gruppo selezionato di superuomini ma nemmeno esclude la possibilità che tutti prendano parte al suo nuovo stile di vita. Per questo la rivolta anarchica di Palazzeschi finisce per presentare una più marcata analogia con quella del gruppo surrealista (35), per il quale anche Dio costituiva uno dei maggiori ostacoli alla realizzazione della propria potenzialità interiore.

Nel secondo capitolo il libro procede verso un'analisi tematica e stilistica dei primi esperimenti poetici di Palazzeschi, dalla poesia "Chi sono" (1909) alla raccolta *Incendiario* (1910), cercando di verificare le innegabili suggestioni futuriste o crepuscolari, ma anche avanzando l'ipotesi di un legame con il surrealismo (73). Di qui l'attenzione del lettore viene guidata verso quelle poesie che segnano lo sviluppo della riflessione metapoeica sia in termini di parodia del canone tradizionale, cioè di negazione di quegli artifici retorici che formano il comune bagaglio stilistico del poeta tradizionale, sia in termini di reinvenzione del ruolo o della figura del poeta: "Buon lavoro poeta! È una gran puttana! È una bella trovata!" (Palazzeschi, "Una cosina", in Tamburri 119). L'affrancamento di Palazzeschi dal futurismo, sostiene Tamburri, era già completo nel 1914 (120). Quindi, il suo andare verso una distruzione dell'ordine grammaticale della frase, il cui nonsenso cede il posto a una potenzialità semantica determinata dal gioco dei fonemi, è piuttosto il frutto di un'influenza dell'ambiente parigino nel quale Palazzeschi si era calato assorbendone le tendenze più vitali e subendo l'influenza di Apollinaire, Archipenko, Picasso, o di quegli italiani, come Boccioni, Carrà e Modigliani, che in quegli anni trovavano

Parigi assai più stimolante dell'Italia.

Il terzo capitolo analizza *Il codice di Perelà*, antiromanzo (futurista) del 1911, sottolineandone l'antirealismo e la tendenza verso l'allegoria. Dopo aver brevemente discusso le nozioni di romanzo e di antiromanzo, Tamburri propende per una definizione del *Codice di Perelà* come antiromanzo, di cui analizza la peculiare funzione compositiva, nella quale alle parti dialogate viene riservato un posto privilegiato a tal punto da eliminare quasi totalmente il discorso in terza persona. In questo modo si sottolinea la componente dialogica del lavoro e si elimina per il lettore la possibilità di un distanziamento critico o storico-prospettico. Dal punto di vista tematico la storia di Perelà, l'uomo di fumo che viene accolto dalla folla osannante come un messia e che in seguito viene imprigionato, disconosciuto e costretto all'esilio, prosegue sviluppando la tematica (fondamentale nella poetica palazzeschiana) della leggerezza sia fisica che spirituale. È proprio perché la folla non può capirla che attribuisce a Perelà virtù eccezionali che in realtà lui non ha. All'inizio, infatti, egli è stimato da tutti uomo saggio e gli viene chiesto di dettare il nuovo codice; in seguito, però, la folla si rivolta contro di lui, costringendolo all'esilio.

Tamburri sottolinea come Perelà si affianchi ad una ben più estesa galleria palazzeschiana di "diversi" e di "incendiari" sociali, sia precedenti che susseguenti alla stesura di questo romanzo, e chiarisce come la leggerezza, intesa non solo come irresponsabilità ma soprattutto come capacità di non prendersi sul serio, sia caratteristica degli eroi palazzeschi, che riassumono in sé la lotta della gioia e del gioco contro il dolore dell'esistenza umana.

Elena Ugnani, *Wheaton College*

**Eugenio Montale. *Poesie*. A c. di Angelo Marchese. Milano: Mondadori, 1991. Pp. 354.**

Una scelta delle più significative e conosciute poesie di Eugenio Montale viene prospettata da Angelo Marchese in un volume edito da Mondadori, sezione per la scuola, dove Marchese già ha pubblicato diversi libri come sussidio per gli studenti.

Il titolo semplice di *Poesie* dice quanto sia valido questo libro, che propone non tanto le più belle liriche del Novecento, firmate dal poeta ligure, quanto le stesse accompagnate da sussidi critici di uno tra i più valenti cultori della critica stilistica e semiologica. Infatti Marchese propone questi testi montaliani sotto il sigillo di alcuni tra i migliori modi di esaminare la poesia di Montale, quello appunto che sviscera e disseziona il testo, per entrare nel vivo della fucina poetica di Montale, quindi ricomponendo poi le varie "parti" in un tutto unico, capace di dar conto, nella seconda lettura, dei meccanismi e dei segreti linguistici e tecnici e stilistici di una poesia tra le più valide del nostro secolo.

Marchese offre dunque un profilo della poesia e della personalità del poeta attraverso l'esame delle prime raccolte, mettendo a confronto la filosofia montaliana con la scelta lessicale appropriata a far emergere quella filosofia nei versi: e poi confrontando testi e critica, quella più ufficiale, che negli anni ha accompagnato la poesia di Montale nel suo evolversi. C'è di più: in "Appendice" Marchese — rendendo



palese una lettera di Montale — appiana un passo controverso del testo "Notizie dell'Amiata" rendendo valida una interpretazione di quel testo là dove alcuni critici erano inciampati in interpretazioni sterili.

Dal volume di Marchese esce dunque un Montale "nuovo" capace di richiamare per il lettore quei significati che la sua poesia al primo apparire aveva lasciato solo intuire, meglio analizzata ora per intendere nel profondo significato quei moduli e quei temi che hanno fatto di Montale uno dei più vivi interpreti della coscienza novecentesca. Qui abbiamo il Montale del dolore cosmico, ma anche il poeta del nulla, dell'insofferenza amara del caos della vita moderna così come il poeta degli oggetti magici, delle "occasioni" che fanno pensare alla soglia d'infinito che sta dietro l'apparente quotidianità delle cose e dei gesti umani.

Le qualità formali che Marchese evidenzia dunque in questo suo libro sono termini appropriati per comprendere e leggere a fondo di nuovo Montale, in una prospettiva moderna ma anche in quella situazione che per Marchese lega contenuti, stile e motivi a scelte formali e lessicali.

Giancarlo Pandini, Cremona, Italy

**Romano Luperini. *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*. Roma: Editori Riuniti, 1990. Pp. 352.**

L'allegoria di cui si occupa Romano Luperini non è certamente quella di cui hanno discusso Charles S. Singleton per il Medioevo dantesco o Steven Greenblatt per il Rinascimento inglese: tanto queste sono "piene", significative e totalizzanti, quanto quella è "vuota", priva di significati prestabiliti, frammentata, precaria. L'unico elemento che le collega, si direbbe, resta quello della distensione nel tempo, della narratività comunque esemplare di una storia (quello che Frank Kermode ha definito, con voluta ed efficace anfibologia, "the sense of an ending").

L'allegoria di Luperini non è però soltanto una "forma artistica", ma anche un "metodo di conoscenza", come specifica il sottotitolo: quindi il titolo del volume ha un duplice significato, soggettivo e oggettivo insieme (esattamente come avveniva per *Il romanzo del Novecento* di Giacomo Debenedetti), e questa duplicità è riflessa nella organizzazione del testo, diviso in una prima parte teorica-metodologica, e in una seconda parte di applicazioni pratiche a testi del Novecento italiano, da Marinetti a Slataper, da Tozzi a Saba a Pierro (nei quali si articola la "crisi del simbolismo"), e poi da Pirandello e D'Annunzio a Gadda e Montale, con una postilla sull'ultimo Volponi (sui quali è possibile costruire "una linea allegorica del Novecento").

L'allegoria di Luperini si avvicina maggiormente, dunque, a quella metodologica e post-strutturalista corrente nella critica contemporanea (si pensi a Paul De Man, senza però dimenticare Fredric Jameson o Robert Jauss); ma occorre tenere sempre presente il dato fondamentale che Luperini arriva all'allegoria partendo da una pratica critica marxista, esercitata a lungo e con risultati notevoli soprattutto sui testi verghiani (e infatti si veda in proposito il più recente dei suoi contributi, *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, Bologna: Il Mulino, 1989), e che tale pratica critica era derivata in particolare da una profonda consuetudine con l'ideologia di Georg

Lukács.

In realtà molte pagine della prima parte, teorica, di *L'allegoria del moderno*, sono dedicate a un recupero, che sarebbe faticoso se non fosse brillante com'è, degli aspetti ancora rilevanti dell'ideologia lukacsiana, un recupero che si pone come alternativa alla preminenza di Heidegger sulla scena filosofica contemporanea e che viene effettuato con il tramite assolutamente indispensabile di Walter Benjamin — il Benjamin, in particolare, dei saggi su Baudelaire e su Parigi capitale del diciannovesimo secolo. È anche troppo noto che Lukács non amava il moderno e che preferiva il simbolo all'allegoria, esattamente all'opposto di Benjamin: Luperini riesce quasi a riconciliare i suoi due numi tutelari, ritrovando fra le pieghe testuali del primo quei passi o quegli accenni che possono convivere, pur rispettandone le differenze, con le intuizioni sempre taglienti e attuali del secondo.

Ma il pregio forse maggiore di tutta la prima parte dell'opera di Luperini consiste nel confronto sottile e capillare con le posizioni più rilevate della critica contemporanea, italiana e straniera, e nella discussione di idee, di metodi, di visioni del mondo che tale confronto, se condotto con serietà e rigore, esige. Tutto il discorso di Luperini è volto a instaurare una "ermeneutica materialistica" che implica il coinvolgimento della realtà concreta extratestuale sia nell'atto creativo che in quello critico. Vi è dunque in *L'allegoria del moderno* una dichiarata e lucida diffidenza verso Derrida (non a torto bollato, via Gadamer, di "sofistica", 84), ma anche verso la eccessiva istituzionalizzazione della comunità interpretativa di Stanley Fish; e vi è una forte e pur garbata polemica, in particolare in area italiana, con Agosti (perché privilegia il significante a danno dell'elemento referenziale e pragmatico), ma sorprendentemente anche con Eco (che privilegia il significato letterale, dice Luperini, escludendo il contesto: ma la cosa mi sembra alquanto discutibile, specialmente se si considera la semiotica pratica di Eco, in cui la "cooperazione interpretativa" si risolve spesso proprio in atteggiamento critico e demistificante). E neppure vanno dimenticate, in questo contesto, le molte pagine di puntigliose precisazioni riguardanti lo storicismo semiologico di Segre.

Comunque Luperini insiste con ragione sulla necessità di collegare intimamente la semantica all'interpretazione, e basa quest'ultima sulla presa in considerazione delle circostanze e degli elementi materiali, storici e sociali delle manifestazioni artistiche da un lato, e dei loro fruitori dall'altro. Si spiega così, fra l'altro, la tensione conosciuta di un testo che continua a essere significativo, cioè a rinnovare il proprio messaggio anche ideologico, anni e secoli dopo la sua prima apparizione. Il capitolo su Benjamin e, in misura minore, quello su Bachtin sono esemplari in proposito: Luperini giustamente individua nei due critici i capisaldi di un versante critico del pensiero moderno fondato sulla "razionalità comunicativa" e sulla "dialettica del dialogo", veri e propri "baluardi di difesa contro ogni tentazione di ipostatizzazione ontologica e metafisica della verità così come contro ogni deriva nichilistica" (118).

Nel breve spazio di una recensione non è possibile dar conto dettagliatamente della ricchezza di intuizioni e di materiali critici di *L'allegoria del moderno*; ma vale forse la pena sottolineare la presa di posizione implicita nella scelta del termine "moderno", che per Luperini include anche il postmoderno in quanto "la vera svolta epocale non si è avuta negli anni Cinquanta di questo secolo, ma nei primi decenni di quello scorso" (4), con la rivoluzione industriale e l'affermazione del capitalismo: la



rivoluzione elettronica e informatica è certamente alla base di una fase dello sviluppo del moderno che "può anche essere definita *postmoderno*, ma ciò non significa affatto che le forme critiche elaborate dalla modernità siano inadeguate alla comprensione del presente" (5). Non so se Luperini, dato il prolungarsi del dibattito in corso in proposito, consideri la sua posizione definitiva o meno: essa è comunque assolutamente centrale per il concetto stesso di allegoria e per il presente volume.

Fra i saggi applicativi della seconda parte, mi pare che il capitolo decimo, "Allegorismo *versus* simbolismo: Pirandello e D'Annunzio novellieri", sia quello che più lucidamente e più persuasivamente illustra e delinea la dialettica e la differenza fra due modi diversi di concepire il mondo e la scrittura. Da un lato, D'Annunzio rappresenta "l'esigenza simbolista di cogliere per sineddoche l'essenza del creato, di ritrovare nel dettaglio il palpito dell'universale. La 'terra vergine' è, nel medesimo tempo, uno scenario naturale, un condizionamento naturalistico e un simbolo" (207); dall'altro, Pirandello "si rifiuta alla sineddoche" (209), cioè esprime l'esigenza allegorica di non evadere "da un orizzonte pragmatico-sociale" (205) in cui "il particolare cessa di far parte di un disegno collettivo" (209), ma in cui resta l'esigenza di una razionalità e di una comunicatività pragmatiche, appunto, e relativistiche, "al di là delle opposte ma complementari ontologie della Verità e del Nulla" (219).

Anche il capitolo undicesimo, sulle tematiche del moderno in Pirandello romanziere, è ricco di spunti e di analisi importanti, come il confronto fra Mattia Pascal e Vitangelo Moscarda. Altrettanto riusciti e convincenti il capitolo dodicesimo, "La 'costruzione' della 'cognizione' in Gadda", e tredicesimo, "Note sull'allegorismo poetico novecentesco. Il caso di Montale", collegati anche tematicamente e testualmente dalla presenza di stilemi montaliani nei testi gaddiani, dall'interesse critico dimostrato da Gadda per Montale fin dagli esordi, e dagli esiti convergenti dei due autori, esiti che nelle pagine di Luperini vanno dall'antilirismo alla contaminazione linguistica ("il tonfo del sublime nel comico", 261), dalla *diminutio* (non solo antiaulica ma antipoetica) all'autocitazione parodica, dalla frammentarietà alla costruzione di allegorie se non "vuote" (come le definiva Lukács) certo precarie, e dunque moderne.

Non per nulla, a conclusione di un'analisi puntuale e persuasiva di una delle ultime poesie di Montale intitolata "Schiappino", che apparentemente non ha senso, Luperini cita un'altra poesia montaliana da *Altri versi*, "L'allegoria", che dice: "Il senso del costruito non è chiaro / neppure per coloro che riguarda" (294), "un testo persino esplicativo dell'allegorismo moderno" (295). Davvero, il senso del costruito non è affatto chiaro per tutti noi che viviamo la nostra epoca cercando di decifrarne il garbuglio e cercando di trovarvi o di attribuirvi un senso. Ma questo non vuol dire che dobbiamo smettere la ricerca o arrenderci all'insignificanza: e nel campo della critica letteraria, il libro di Luperini è un contributo davvero significativo (e ricchissimo di possibilità dialogiche) in questa ricerca che non deve finire.

Gian Paolo Biasin, *University of California at Berkeley*

Ezio Raimondi. *Le poetiche della modernità in Italia*. Milano: Garzanti, 1990. Pp. 131.

Nei tre saggi di cui si compone l'opera (peraltro già apparsi come introduzione al volume sul Novecento nella Storia della letteratura italiana diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano, 1987), l'autore ci conduce nel labirinto delle idee e dei movimenti del Novecento partendo da un tentativo di identificazione delle "origini" che oscilla fra l'interessante suggerimento romantico-intuitivo di Virginia Woolf in *Mr. Bennett and Mrs. Brown* ("... il mutamento sarebbe accaduto nella letteratura non meno che nella religione, nel modo di vita e nella politica, 'intorno all'anno 1910', in corrispondenza con il modificarsi di 'tutti i rapporti umani, quelli fra padroni e servitù, mariti e mogli, genitori e figli'" 11) e la valutazione assai più complessa e articolata "da filosofo e da critico" fatta dal Croce nel suo scritto *Di un carattere della più recente letteratura italiana*, in cui le radici del Novecento vengono fatte risalire molto più indietro, addirittura alla metà del secolo diciannovesimo (11).

Ansia di rinnovamento, violento ripudio degli stereotipi; nazionalismo esacerbato, vittimismo, profondo senso di colpa e di inferiorità per un lungo passato di schiavitù politica; glorificazione della macchina, del movimento, della violenza, della guerra; graduale accettazione del giornalismo come modo nuovo e pertinente di fare della letteratura; presa di coscienza del profondo divario sociale fra Nord e Sud; idea dell'arte come avvenimento; ruolo sempre più importante del pubblico come utente dell'opera d'arte; esigenza di sfondare le convenzioni per arrivare a una più autentica percezione della condizione umana; anarchismo e conformismo; decadenza e bisogno di elevazione spirituale; deliberato rifiuto dei canoni linguistici classico-arcadici e disperato tentativo di ristabilire un contatto costruttivo con il passato; slancio vitale e morbosa attrazione per la malattia, la corruzione e la morte: tutte queste e molte altre sono le istanze che percorrono il secolo, e che l'autore ci illustra in rapida successione nelle poche pagine di questo libretto.

I nomi delle figure più rappresentative si susseguono, si intrecciano, si accavallano con un procedimento per accenni e allusioni che richiede da parte del lettore un certo lavoro di riordinamento. Raimondi ci mostra vari aspetti del labirinto, le citazioni abbondano, sfilano davanti a noi Prezzolini, Croce, Marinetti, Papini, Borgeese e compagnia, ma il tessuto connettivo diventa a volte molto tenue. Forse così dev'essere trattandosi di un'età che è ancora troppo vicina a noi, e la cui fisionomia non è definita. Ma il discorso critico si fa più chiaro e lineare quando l'autore nella terza parte, "Scrittori e lettori in una società industriale", affronta il tema delle poetiche più recenti. La crisi della letteratura che si era preannunciata nei decenni precedenti in concomitanza con il profondo malessere spirituale e sociale delle varie culture europee, esplode in forma tangibile e con proprie caratteristiche in Italia, dopo la fine della prima guerra mondiale, quando il letterato si trova a dover fare i conti con la società industriale che lo attornia delimitandogli sempre più lo spazio operativo e costringendolo a una revisione totale dei valori. Come osservava Citati: "... il mondo moderno abolisce implacabilmente, l'una dopo l'altra, tutte le distinzioni e le mediazioni che si sono formate nel tempo. Alla società letteraria non lascia più lo spazio sufficiente per vivere e prender respiro" (92).

Ma proprio questo scontro brutale con la nuova realtà industriale, intensificato ulteriormente con la fine della seconda guerra mondiale, doveva favorire quella



rinascita in senso europeo che era stata una delle aspirazioni più vive degli intellettuali italiani sin dall'inizio del Novecento.

Montale, Ungaretti, Quasimodo, Saba, Moravia, Gadda, Calvino, Pasolini ed Eco sono coloro che hanno saputo, facendo tesoro delle faticose sperimentazioni e delle delusioni delle generazioni precedenti, ridare alla letteratura italiana la capacità a lungo paralizzata, di dialogare con l'Europa e con l'occidente.

Con il neorealismo dell'immediato dopoguerra (spentosi rapidamente per una sorta di anemia ideologica, ma fermento ancora vivo come testimonianza storica e ideologica), con opere come *Gli indifferenti*, *Conversazione in Sicilia*, *La cognizione del dolore*, e più recentemente *Il nome della rosa* (per citarne solo alcune) e con la sua raffinata e moderna produzione poetica l'Italia si reinseriva nel circuito europeo a pieno diritto.

Clavio Ascari, *Mary Washington College*

**Alfredo Bonadeo.** *Mark of the Beast: Death and Degradation in the Literature of the Great War.* Lexington: The U P of Kentucky, 1989. Pp. VIII + 172.

Attraverso un'abbondante documentazione, l'autore esamina i significati e le conseguenze della prima guerra mondiale. Il conflitto appare subito senza precedenti per la vastità del teatro d'operazioni, per i mezzi e le tecnologie impiegate e per l'immane sacrificio di vite umane. Senza precedenti è anche il modo in cui l'impresa bellica venne predicata o osteggiata. Fu un'operazione su vasta scala che coinvolse tutta l'Europa e che vide gl'intellettuali direttamente impegnati a sostenere o a condannare la guerra, o semplicemente a descriverne il volto incomprensibile e feroce.

Una delle spinte decisive allo scoppio del conflitto la diedero proprio gli intellettuali con la loro insistenza sulla decadenza morale della società, sulla perdita di ogni valore, sulla necessità di curare una grave malattia sociale ed esistenziale che minacciava di paralizzare e persino di annientare il mondo occidentale.

Per Thomas Mann si trattava di metter fine a una pace ignominiosa, pullulante di miseria, di corruzione e di decadenza (35). Contro il malessere sociale, contro la pigrizia del quieto vivere borghese si levava la voce rauca degli interventisti, che in nome di un vitalismo purificatore, predicavano l'annientamento, la distruzione e la morte.

Le argomentazioni degli interventisti italiani erano quelle che più insistevano su una catena di colpe storiche e sociali che il popolo italiano doveva espiare attraverso la guerra per diventare degno di sedere con pari prestigio nel consesso dei popoli europei. È triste e tragico vedere grossi nomi dell'élite culturale italiana succubi del gioco sinistro che da premesse critiche più o meno valide sulla condizione di un popolo — una diagnosi parziale e alquanto semplificata — passavano poi a suggerire una terapia d'urto che con la malattia rischiava di mettere in serio pericolo anche il paziente.

Per Benedetto Croce "se l'Italia fosse rimasta fuori dalla guerra, il paese avrebbe mostrato ancora una volta la propria inettitudine, e una volta che gli altri avessero

combattuto la guerra, si sarebbe trovato moralmente più debole di quanto non fosse prima" (56).

Secondo Paolo Marconi e molti altri "il vero scopo della guerra era di cancellare la vergogna ereditata dal Risorgimento. . . . Il Risorgimento non poteva essere visto come un successo politico perché solo un numero esiguo di italiani . . . aveva lottato per la libertà e l'unità, perché erano stati la buona sorte e lo straniero, non già le risorse proprie dell'Italia, a permettere il raggiungimento della libertà e dell'unità . . ." (57).

Il "bagno di sangue" auspicato da Giovanni Papini e da un coro di altre voci, doveva lavare le colpe vere o presunte degli italiani. Dalla denuncia delle colpe si passava con paurosa facilità alla glorificazione della guerra, della morte, del genocidio. Anche per Gadda la guerra doveva essere insieme una punizione per il decadimento morale degli italiani e la fonte della loro rinascita come popolo (69).

Una frenetica orgia verbale di violenza e di sangue percorre le pagine dei futuristi, dei nazionalisti e dei vociani, il cui cinismo tocca il limite della follia, della estraniamento dal denominatore umano. Come notava Eugenio Garin, "con la loro tragica irresponsabilità . . . volontà criminale . . . e sciocca retorica" i fautori della guerra ne travisavano la cruda natura, celebrandola come unico strumento di redenzione (59).

La denuncia dei vizi nazionali aveva in molti casi un fondo di verità, ma ad essa non corrispondeva un'analisi storica e sociale che permettesse di identificarne le cause molteplici e complesse. Con un'assurda operazione sacrificale si caricavano le colpe sulla vittima, sul popolo, dimenticando le gravi responsabilità delle classi dirigenti, e si pretende che il popolo, all'oscuro di tutto, pagasse da solo e per intero il prezzo del riscatto.

Ma la guerra, che avrebbe dovuto in teoria ripristinare l'umanità perduta, non si poteva combattere senza perdere rapidamente ogni vestigio di civile umanità. A questo proposito, favorevoli o contrari alla guerra, tutti convenivano che la vita del fronte produceva nel combattente una metamorfosi psicologica quasi sempre irreversibile: "lo sperpero [di vite umane] trasformava l'uomo in un essere inferiore, e il prezzo che pagava per il valore e la sopravvivenza era la degradazione" (2). Quei deboli guizzi di umanità che avessero resistito, erano obliterati dall'alcol che veniva generosamente distribuito alle truppe prima dell'assalto per alimentare il loro "eroismo", o meglio per "dare loro la forza di attaccare il nemico quando le probabilità di salvezza erano minime" (9). Fu proprio la figura dell'eroe tradizionale che scomparve definitivamente dalla scena della storia, in un processo di ripiegamento totale della coscienza su se stessa. Come notava lo storico Adolfo Omodeo, partito volontario nel 1915, la morte non poteva generare nessuna esaltazione, e la sua onnipresenza metteva subito in fuga ogni forma di idealismo o di entusiasmo. Era "l'atroce spasimo fisico" della paura che spingeva il soldato ad assalire le posizioni nemiche, e non il coraggio, secondo il luogotenente Attilio Frescura. "Il vero coraggioso è il disertore, che retrocede ben sapendo che se catturato verrà processato e dovrà perdere quella vita che cercava di salvare" (115).

Se dai ranghi degli intellettuali venivano le esaltazioni più sfrenate e disumane della guerra e della strage, da quegli stessi ranghi, benché da persone diverse, venivano anche parole decise di ammonimento e di condanna.

Bertrand Russell osservava che in ogni uomo "sonnacchia una bestia selvaggia .



... ma le persone civili sanno che non le si deve permettere di destarsi", perché coloro che ne diventano preda perdono ogni rispetto di sé, e la loro vita è per sempre rovinata. Una volta che la bestia si risveglia essa rende gli uomini "cinici e disperati, privandoli del coraggio di vedere i fatti per quello che sono, e della speranza di cambiare le cose in meglio. La guerra perpetra questo assassinio morale nell'anima di milioni e milioni di combattenti, ogni giorno molti passano sotto il dominio della fiera con azioni che uccidono quanto di meglio vi è in loro" (23).

Mentre molti (Papini, Croce, De Robertis, Marinetti, Prezzolini, Corradini, ecc.) ripetevano con lugubre insistenza la spietata litania delle colpe morali degli italiani inneggiando alla guerra che con la violenza e lo sterminio doveva nobilitare l'Italia, altri, anche fra gli stessi ufficiali al fronte, davano una valutazione ben diversa degli avvenimenti.

L'aiutante di campo del generale Luigi Cadorna, Angelo Gatti, a proposito dei pesanti attacchi rivolti contro gli italiani dalla propaganda interventista e degli ossessivi incitamenti alla guerra, annotava nel proprio diario che era "come cercare di ridare la forza a una persona malata di polmonite (l'Italia); che prima occorreva curare la polmonite" (76). La guerra, aggiungeva, non ha il potere di migliorare la gente, e tanto meno gli italiani, che stavano attraversando una "crisi di crescita. . . credere che un popolo possa acquistare vigore attraverso la guerra è criminale e idiota" (76).

In *Un anno sull'altipiano*, Emilio Lussu riferisce una conversazione tra ufficiali avvenuta dopo un tentativo di ribellione da parte delle truppe, subito sedato senza l'uso della forza. Le parole del tenente Ottolenghi riferite da Lussu sono un documento importante, perché esse, scavalcando l'ostacolo della propaganda e del fanatismo, tracciano un quadro della situazione italiana che contiene un'agghiacciante condanna della classe dirigente, prima responsabile dei mali che affliggono il paese: il nemico del soldato italiano non è al di là del filo spinato, ma alle sue spalle. "Bisognerebbe cominciare a sparare" dice Ottolenghi, "al comandante di divisione . . . e poi risalire tutta la gerarchia . . . fino a Roma. Là si trova il quartier generale nemico" (93-94).

La letteratura del periodo della Grande Guerra è percorsa da un morboso fremito di morte che raggiunge forse l'apice nell'opera di D'Annunzio, specialmente nelle pagine del *Notturmo*. Ad essa si contrappone la voce limpida e appassionata di Ungaretti, che si rifiuta di cedere al morbo della morte e celebra invece la continuità e il trionfo della vita.

In queste pagine l'autore, che è docente di letteratura italiana all'Università della California a Santa Barbara, si attiene a un tono piacevole e discorsivo che ben si concilia con la presentazione obiettiva dei fatti e delle testimonianze.

Clavio Ascari, *Mary Washington College*

***Contemporary Women Writers in Italy: A Modern Renaissance.* Ed. Santo L. Aricò. Amherst: The U of Massachusetts P, 1990. Pp. 238.**

L'opera curata da Santo Aricò presenta una valida scelta di saggi su autrici italiane alle quali la critica, nonostante l'indubbia consistenza tematica e la varietà degli stili, non ha, in Italia o all'estero, concesso lo spazio meritato. Il libro supplisce quindi a una carenza sentita nel campo dell'italianistica da coloro che vogliano raggiungere

una visione panoramica di un secolo ricco quant'altri mai nella produzione femminile.

Rocco Capozzi apre la raccolta e richiama l'attenzione sulle poesie della Morante, *Alibi*, pubblicate nel 1958 e sul fatto che in *Nove domande sul romanzo* la scrittrice usa esplicitamente la parola "alibi" ad indicare il suo rapporto con la realtà e con i narratori-protagonisti dei suoi romanzi. Queste poesie rivelano il dramma di una vita e di un'opera in cui il narcisismo è motivo centrale. Andrea, Anna, Elisa, Arturo sono innamorati dell'amore, quell'amore che fin dai primi anni, o perché negato o mal offerto, crea conseguenze irreparabili. "Per troppo amore io divenni misantropa" scrive la Morante (21), e poco prima di morire, durante l'intervista con Jean-Noël Schifano, riconfermava la sua costante ricerca dell'amore, inferno e paradiso, e l'aspetto autobiografico della sua produzione.

Corinna del Greco Lobner analizza l'opera della Ginzburg e la vede disincantata sui costumi sociali, senza speranza sul futuro della famiglia, in un mondo senza illusioni. Anche se parole e azioni hanno un'impronta dipendente dalla sessualità dell'individuo, gli uomini non sono né peggiori né migliori delle donne, e il femminismo nasce per lei da un complesso d'inferiorità. Le opere della Ginzburg sono analizzate nella peculiarità del suo stile: la ripetizione segnica permette, a detta della Lobner, un equilibrio ritmico tra la lenta narrazione e la marginale evoluzione dei personaggi. L'uso del dialogo introdotto da "dice", "diceva", "disse", forza l'attenzione del lettore sulle sequenze temporali e segna la cadenza della vita. La Lobner insiste sull'onestà della scrittrice e sull'importanza che la stessa attribuisce a tale qualità all'interno dei rapporti familiari.

Con poche varianti la Heller ripropone l'Anna Banti di Artemisia, già apparso nel volume *Donna*, recensito nel presente numero degli *Annali d'italianistica*.

Due romanzi di Lalla Romano sono presentati con accuratezza e sensibilità letteraria da Flavia Brizio. Nella loro diversità, *La penombra che abbiamo attraversato* e *Le parole tra noi leggere*, hanno una struttura non lineare, derivante dalle memorie dell'autrice; ma mentre nel primo i ricordi riemergono legati ai luoghi dell'adolescenza, nel secondo la documentazione dei dialoghi del passato è confrontata con la presente posizione del figlio, nella speranza, non realizzata alla fine del romanzo, di una maggiore comprensione.

I romanzi della memoria non ricordano il passato, come sottolinea la Brizio, ma lo "rivisitano" nell'atemporalità della ricchezza emotiva della coscienza.

Nelle storie di Angela, Elena e Tosca, Mark Pietralunga individua i temi fondamentali dell'opera della Lagorio: il coraggio femminile per la ricerca della verità ed il profondo, poetico attaccamento per il mondo delle Langhe e per la tradizione letteraria della Liguria. Il saggio, chiaro ed esauriente, traccia la storia personale e le ascendenze letterarie della scrittrice.

La qualità della prosa di Gianna Manzini è messa in rilievo nel saggio di Giovanna Miceli-Jeffries, che la inquadra nella tradizione della "prosa d'arte" (91). Scrivere è interpretare la realtà, e la chiarezza non risiede nella cronaca. I romanzi della Manzini si basano sulla dicotomia di luce e ombra. La costante passione della scrittrice per la lingua assume particolare rilievo nelle ultime sue opere. *Ritratto in piedi* e *Sulla soglia* sono l'evocazione rispettivamente del padre e della madre, il primo "depositario di luce" (103), la seconda "lampada di alabastro" (103), oscillante tra certezza di amore e incertezza del futuro. "Riassumendo le loro vite, la Manzini rappresenta la sua stessa esistenza di figlia e scrittrice . . . sottolineando la sua



dedizione alla letteratura e alla vita futura" (104).

Traduttrice e romanziera, Fausta Cialente ha prodotto alcune raccolte di novelle e sei romanzi, i primi tre ambientati in Egitto e gli altri in Italia. Paola Malpezzi Price scrive di *Ballata levantina*: "questo romanzo segna una svolta; unisce una profonda consapevolezza della storia a un interesse per la partecipazione femminile alle strutture sociali" (112). Ma il primo personaggio femminile veramente moderno e indipendente appare solo in *Un inverno freddissimo*: Lalla è l'intellettuale che si realizza nella scrittura evadendo dal chiuso mondo nel quale vivono le altre donne della Cialente. Attivismo politico e sociale sono importanti quanto la scrittura, anzi, per la Cialente si può essere testimoni della propria epoca solo se si partecipa attivamente alla sua formazione.

Per Paola Blelloch *Madre e figlia* di Francesca Sanvitale è una nuova forma di scrittura, più romanzo che tradizionale autobiografia, rispondente al bisogno profondo di introspezione della scrittrice che "riinventa sua madre e il suo passato nello sforzo di arrivare alla verità di fondo" (127). Sonia, la protagonista, avendo assunto il ruolo del padre, può amare solo la madre. L'ambivalente rapporto fra madre e figlia è sottolineato dall'uso iniziale per entrambe del pronome di prima persona. La Sanvitale riinventa la sua storia e dà vita anche a personaggi maschili vittime di un destino a loro incomprensibile, in una nuova ottica creativa: "ora penso solo alla gioia di comunicare" (135).

La violenza verso la donna è il tema del romanzo di Dacia Maraini *Donna in guerra*, analizzato da Anthony Tamburri, che sottolinea il concetto patriarcale dell'amore e l'influsso sociale sull'attitudine del maschio, teso a mantenere "ciò che gli è conveniente" (144) seguendo l'evoluzione della protagonista, Vannina, da moglie sottomessa a moglie consapevole dei propri diritti.

Oriana Fallaci è per Santo Aricò un'esponente del nuovo giornalismo, considerato da molti critici un vero genere letterario. Rifacendosi a Tom Wolfe, Aricò illustra i punti salienti della tecnica della Fallaci in *Niente e così sia*. Prima di iniziare il reportage, la giornalista dà un quadro dell'aspetto fisico e psicologico dell'intervistato, che con il resto del racconto crea un vero e proprio ritratto letterario.

Abilità giornalistica e tecnica letteraria si ritrovano nell'opera della Cederna, erede dell'illuminismo lombardo. Per Giovanna Bellesia la Cederna si è particolarmente distinta per la sua dedizione alla giustizia nei suoi romanzi degli anni Settanta (*Pinelli*, *Sparare a vista*, *Giovanni Leone*), offrendo una notevole lezione di coraggio. Il suo merito è per la Bellesia "l'abilità di dare un ritratto della storia sociale e culturale dell'Italia, vivido, umoristico e sincero" (196).

La raccolta si conclude con una panoramica della letteratura femminista degli anni Ottanta in Italia. La Lazzaro-Weis, riallacciandosi alle femministe francesi Kristeva, Cixous e Irigaray, puntualizza le varie tendenze italiane e il loro contributo critico e narrativo. Sottolinea, citando la femminista Frye, l'importanza del romanzo nel creare un pubblico nuovo e nel codificare cambiamenti sociali. Conclude affermando l'impossibilità di un giudizio sui risultati sociali fino ad ora ottenuti dalla vasta e diversificata produzione femminista. Il suo saggio è la felice chiusura di una raccolta che ha il merito di introdurre il lettore all'opera di dodici importanti scrittrici italiane. Un'accurata bibliografia sulle stesse e su altre scrittrici che per ragioni di spazio non hanno trovato posto in questo volume, fanno del libro uno strumento di

partenza per nuovi corsi o ricerche sul contributo femminile alla letteratura contemporanea italiana, rilevante per la sua ricchezza e consistenza, ma ancora misconosciuto.

Rosalia Colombo Ascari, *Sweet Briar College*

**Donna: Women in Italian Culture.** Ed. Ada Testaferri. Toronto: Dovehouse Editions, 1989. Pp. 316.

I numerosi saggi che compongono il volume, diviso in due parti — la prima e predominante esamina opere di scrittrici, la seconda opere di autori i cui personaggi femminili hanno un certo spazio — sono un'accurata selezione del Simposio organizzato nel febbraio del 1987 dall'Università di York, il primo, ci ricorda la Testaferri, a indirizzo multidisciplinare avente per tema la donna negli studi di Italianistica. Una sintesi sull'autunno caldo e sulle rilevanti richieste sociali che toccavano la vita delle lavoratrici apre la prima parte della raccolta dal titolo significativo: "Women as Agents of Change". Qui Adler Hellman mette in rilievo la tensione tra movimenti sociali e partiti politici, soprattutto il PCI, sottolineando la differenza tra emancipazione e liberazione ed indicando nella VI Conferenza Nazionale delle Donne Comuniste del 1976 il momento di accettazione da parte della sinistra del concetto stesso di liberazione. Segue un interessante saggio di Linda Hutcheon su *Femminismo e Postmodernismo*, movimenti che non definisce identici, ma comuni nel loro intento di allontanarci dal concetto di una verità unica e privilegiata verso quello di pluralità e provvisorietà, ponendo in questione i principi stessi di ordine e coerenza. Nelle "Istantanee su Maria Corti" la Mortara Garavelli sintetizza gli apporti della Corti alla critica letteraria con le nozioni di ipersignificazione, di campo di tensioni e del continuum scrittore come pure la sua capacità di entrare in sintonia con gli autori a cui si accosta "che è radicata nella sua condizione di scrittrice" (43). Breve ma incisivo è il saggio su *Aracoeli* che Rocco Capozzi, citando Fortini, definisce "romanzo definitivo" (48) nel quale si ritrovano tutti i temi della Morante ed è più che mai evidente il confuso rapporto della memoria con l'immaginazione. "Poesia al Femminile" ripropone il tema dell'estetica femminista che vuole recuperare il linguaggio per trasformare la presa di coscienza in lotta politica. Se per il Picchione non è possibile "rinvenire le tracce di una diversità del femminile nell'ambito del linguaggio letterario", l'arbitrarietà del segno verbale nella poesia della Niccolai è per lui splendida e salutare nella creazione di "continui giochi semantici ed etimologici" (67). Il linguaggio diventa luogo stesso dell'impegno. Il cinema appare nella raccolta con il sesto film della Cavani, *Portiere di notte*, a cui segue una incisiva presentazione del romanzo di Fiora Vincenti, *Utopia per flauto solo* di William Anselmi, ed un'analisi sull'assenza della figura maschile nell'opera della Ginzburg ad opera di Jen Weinstein. L'uomo esiste ma la sua presenza è irrilevante persino fisicamente: vigliacco, suicida o oggetto, con l'unica eccezione della figura del Rena, protagonista di *Tutti i nostri ieri*. Dalle pagine di Deborah Heller emerge l'intricato rapporto tra la Banti e Artemisia Gentileschi, protagonista dell'omonimo romanzo. È un legame basato sulla vulnerabilità femminile che si muta in coraggio nella creazione artistica. Per Ada Testaferri la Deledda è scrittrice intima



più che seguace dei movimenti del tempo. L'Eros è esperienza totale ma separante, essendo spesso doppiamente negata come infrazione e colpa. *La madre* è il testo esemplare che qui viene esaminato secondo archetipi femminili e maschili. Nel lungo saggio di Flora Bassanese su *Una donna*, il romanzo dell'Aleramo è analizzato con molta accuratezza nella sua realizzazione e nei suoi intenti. Per la Bassanese i primi capitoli si riallacciano al *Bildungsroman* maschile e l'eroina segue le tappe tradizionali del matrimonio e della maternità, secondo archetipi di letteratura chiaramente illustrati nel saggio. La seconda parte presenta la crescita della protagonista al di fuori di uno schema femminile. Attraverso la scrittura l'Aleramo si associa alle donne del passato e le definisce non più secondo ruoli patriarcali ma secondo il loro ruolo sociale. Il passato è narrato con il duplice scopo di comprenderlo e terminarlo. L'ambiguità della Marchesa Colombo nel trattare l'istituzione del matrimonio nel romanzo *Un matrimonio in provincia* è messa in luce da Lucienne Kroha. La prima parte si conclude con un intervento volto a togliere dall'oblio l'*Ester* della Manzoni e con due studi su poetesse petrarchiste, Chiara Matraini e la sfortunata Isabella di Morra che attribuisce alla Madonna un potere ed un prestigio superiori ad ogni analoga rappresentazione petrarchesca. Nella seconda parte della raccolta si ritrova la varietà dei generi letterari della prima e personaggi femminili essenziali alla genesi dell'opera studiata. Molto personale è l'interpretazione di Margherita Walter che definisce l'incontro di Matelda con Dante nel XXVIII canto del *Purgatorio* come un momento erotico della *Divina commedia*, e non il solo, visto che Dante sembra, a detta della stessa, essere fin dall'inizio "both engaged with and blocked by a kind of lust" (233). Particolare interesse suscita il saggio di Maristella De Panizza Lorch che analizza la *Mandragola* alla luce della teoria del piacere di Valla mettendo in rilievo l'indipendenza della protagonista. La raccolta si conclude con articoli sulla poetica dell'amore nel Leopardi posteriore agli *Idilli*, sulla Lucia manzoniana e sul nichilismo di Pirandello, completando un quadro estremamente vasto. La lettura è sempre interessante anche se a volte l'interesse è più stimolato che appagato per la natura stessa del libro che abbraccia in meno di trecento pagine ben ventitré autori della nostra storia letteraria. Ma questo era lo scopo del convegno volto a presentare il contributo femminile nella nostra letteratura e il ruolo femminile nella cultura delle varie epoche. Il quadro è estremamente confortante e l'esempio è da seguire.

Rosalia Colombo Ascari, *Sweet Briar College*

**Rocco Capozzi. *Scrittori, critici e industria culturale dagli anni '60 ad oggi*. Pretesti 5. Lecce: Plero Manni, 1991. Pp. 176.**

Una breve premessa, un denso saggio d'apertura (*La critica giornalistica e l'industria editoriale*) e diciannove interviste compongono questo volume che si presenta, innanzi tutto, come utilissimo ragguaglio sulle attuali vicende del mercato culturale italiano. Rispondono alle domande: G. Almansi, R. Barilli, C. Bernari, S. Briosi, M. Corti, U. Eco, F. Fortini, B. Frabotta, A. Giuliani, G. Gramigna, F. Leonetti, R. Luperini, L. Malerba, R. Pazzi, L. Pignotti, A. Porta, E. Sanguineti, G. Spagnoletti, P. Volponi. Un primo indiscutibile merito del Capozzi sta nell'essere riuscito a mettere insieme un "panel" del genere; in questo egli è stato agevolato dal lavoro

compiuto insieme a Massimo Ciavolella e Romano Luperini per organizzare un doppio convegno internazionale tenuto a Siena tra il 10 e il 12 maggio 1990 ("1960-1990: la teoria letteraria, le metodologie critiche, il conflitto delle poetiche") e a Toronto tra il 19 e il 20 aprile 1991 ("Gli scrittori, le tendenze letterarie e il conflitto delle poetiche in Italia. 1960-1990"). Gli atti della prima parte del convegno sono già stati pubblicati (*Teoria e critica letteraria oggi*. A cura di R. Luperini. Milano: Franco Angeli, 1991); gli atti della seconda parte usciranno da Longo, Ravenna, nel corso dell'anno.

Un altro merito del Capozzi consiste nell'aver impegnato i suoi interlocutori con una serie costante di quindici domande (da cui occasionalmente si discosta, ma solo per approfondire particolari argomenti emersi nel corso del dialogo), le quali vengono quindi a creare l'ossatura di un corpo unitario di opinioni e giudizi pur nella sua varietà. Per quel che riguarda gli argomenti, ricorro all'esordio della *Premessa*: "Il ruolo e/o la funzione (la 'missione', direbbe Sanguineti) dell'intellettuale, del critico, e dello scrittore come *opinion-maker* nella nostra società; il potere degli editori e del marketing nell'industria dei best-sellers; la crisi della narrativa italiana negli ultimi trent'anni; gli effetti del 'caso Eco'; cosa sia rimasto del Gruppo 63 e della Neoavanguardia e cosa sia cambiato con la critica semiotica, strutturalista, decostruzionista, ecc.; e, dopo tanta enfasi sulla scrittura, se si sia veramente ritornati al piacere della lettura: ecco le domande . . ." (7).

Il volume si presenta come "opera aperta": sarebbe certo stato agevole a Capozzi, con le interviste in mano, tentare una sintesi, costruire una conclusione mettendo le diverse posizioni a confronto; ma questo compito è lasciato al lettore (e al censore, per cui non va certo persa l'occasione di un intervento personale). È per questa impostazione del volume che, invece di una conclusione, abbiamo nella "Parte I" un saggio di trenta pagine con circa novanta note, e cioè una dettagliata descrizione del panorama storico culturale attuale con numerosissimi riferimenti a quotidiani e riviste settimanali, ma con pochi e misurati giudizi. Anche qui, allora, come nella più cospicua "Parte II" comprendente le interviste, il Capozzi mantiene un atteggiamento obiettivo con una scrittura controllata, mirante soprattutto all'informazione, alla messa a fuoco dei problemi più vistosi e discussi degli ultimi anni.

La pura obiettività, naturalmente, è un'astrazione e ne è ben consapevole l'autore che pur nella sua programmatica neutralità non manca talvolta di rivolgere domande innescate, atte a stimolare immediate e anche risentite repliche. Tra le righe della rassegna iniziale e delle stesse domande rivolte agli intervistati emergono delle costanti di interesse del Capozzi su alcune delle quali mi sembra utile commentare; esse si possono restringere agli argomenti seguenti. C'è innanzi tutto la tendenza della critica a dividersi in due gruppi secondo "l'ovvia divisione tra chi sostiene che la letteratura (e l'arte in generale) dovrebbe essere sempre referenziale — cioè, essendo un fatto sociale, dovrebbe essere legata alla realtà — e chi, al contrario, crede nella letterarietà della letteratura, e cioè crede nei suoi aspetti metaletterari, metalinguistici, intertestuali, autoriflessivi o semplicemente ludici" (15); c'è poi il problema dell'incidenza dei *mass media* sulla collettività, sulla critica e sulla stessa soggettività degli scrittori; e c'è infine la tanto discussa opportunità di definire la presente stagione culturale come "postmoderna". Va detto subito che questo termine è maneggiato con un certo fastidio da quasi tutti gli interlocutori; vi ricorre invece il Capozzi, animato dal giusto proposito di additare i vantaggi di una possibile



operazione di sintesi, collegandolo all'importanza dei *mass media*: "Bisognerebbe studiare a fondo se in effetti i romanzi postmoderni, come *Cosmicomiche* e *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino, o *Il nome della rosa* e *Il pendolo di Foucault* di Eco non siano in realtà delle ottime radiografie di come i *mass media* influiscono su tutto ciò che consumiamo, incluse le nostre letture" (25).

Mi pare che per trarre il massimo profitto da questo meritevolissimo volume, proprio all'urgenza della sintesi ci si debba riferire, sia essa significata o meno dal pur ambiguo "postmoderno". Un utile spunto viene da Lamberto Pignotti. Alla prima domanda ("Oggi l'intellettuale forse s'illude di avere una vera e propria autonomia, di fatto egli spesso viene, diciamo pure, usato dai *media* sotto l'apparenza di essere consultato in quanto *opinion maker*. Quale consapevolezza ne hanno i nostri intellettuali? Possiamo dire lo stesso per i critici e per gli scrittori?"), risponde in questo modo: "Non mi interessa sapere se scrittori e critici ne hanno la consapevolezza: in realtà sono i *media* che influenzano i linguaggi artistici" (146). È già tanto che si riconosca il valore determinante dei *media* nella letteratura; ma perché non estenderlo anche al linguaggio della critica? Nel caso, quale affidabilità resta all'*opinion maker*? Facciamo presto di questo passo ad arrivare al punto in cui non si può più credere a niente. La questione è mal posta perché la nozione di *media*, almeno secondo McLuhan che ad essi ha dedicato l'impegno di una vita, è ancora troppo confusa. Se i *media* sono *extensions of man* (il sottotitolo di *Understanding Media*, 1964) sarà pur ora di includere nella loro definizione non solo la radio, la televisione e i giornali, ma tutto ciò che è fatto dall'uomo e che quindi ne "estende" la capacità di percepire e di modificare il mondo; sarà pur ora di riconoscere come le trasformazioni culturali, dalle più vistose e globali alle più periferiche, avvengono perché i *media* stabiliscono le coordinate del nuovo *environment* che poi viene a manifestarsi con una miriade di effetti diversi. C'è allora una sintesi, chiaramente impossibile, che si cerca tentando di legare insieme questi effetti disparati senza far ricorso alle loro cause massmediologiche, e c'è poi una sintesi urgente e necessaria (cui pare comunque che abbiano rinunciato parecchi tra gli intervistati) che consiste nell'intendere il presente organicamente, e con freddezza scientifica, attraverso il riconoscimento dell'influsso globalizzante, subliminale ma determinante, dei *mass media* correttamente intesi.

Con questo in mente non si può non far riferimento al lucido intervento di Renato Barilli che riassume i vantaggi dell'ampia prospettiva di McLuhan su una dialettica del momento massimamente incentrata sugli effetti, e non sulle cause, di una pur palese globale trasformazione culturale. La ragione per cui quella di Barilli rimane una voce isolata in Italia è data, a mio avviso, proprio dalla teoria di cui il critico si è fatto esegeta e divulgatore. La ritribalizzazione di cui parla McLuhan non è soltanto un fatto etnico e politico: in società tecnologicamente avanzate essa si manifesta nei gruppi omogenei più disparati. Dice Fortini: "Racconta Giudici che in treno un interlocutore occasionale, vedendo che stava leggendo versi, concluse che egli doveva essere un poeta" (97). Perché non estendere questa percezione dell'interlocutore occasionale e riconoscere oltre alla "tribù" dei poeti anche quella dei critici? Ora, ogni assetto tribale è fortemente conservativo e questo spiega, in fondo, perché delle soluzioni globalizzanti, non solo di un McLuhan ma anche di un Frye (sui quali posso parlare con un minimo di competenza) non venga neanche avvertita la fortissima carica innovatrice, mentre un critico marxista come Fredric

Jameson, la cui novità consiste nel dire che non ci sono novità, incontri praticamente un pubblico attento e consensiente. E così succede che, fatte salve le illuminazioni di chi procede per la sua strada (scrittori, in massima parte, che si confrontano con la pagina bianca senza fiducia nelle linee ben tracciate di una obsoleta ideologia, e parlo qui soprattutto di Roberto Pazzi e di Luigi Malerba), abbiamo di nuovo da ascoltare le note di una sempre più stanca geremiade. In Edoardo Sanguineti, per esempio, con antica chiarezza: "Con lo sfruttamento del mercato mondiale la borghesia ha dato un'impronta cosmopolitica alla produzione e al consumo di tutti i paesi. . . . A questo punto, è fatale che Jameson scopra che il 'moderno' è tutto un 'prepostmoderno'. Allora, meglio parlare direttamente di 'capitalismo' e della sua fase di pieno sviluppo planetario. E ripartire da questa prospettiva" (158). Ma perché partire dal capitalismo e non dall'ambiente culturale, determinato dai *mass media* meccanici che hanno reso possibile il capitalismo come ogni altro prodotto della società "moderna"? C'è tutta una *Galassia Gutenberg* che manifesta questa ricerca delle cause ultime della modernità; di McLuhan ci si può certo fidare se non ci si accampa sulla insostenibile posizione secondo cui il moderno si pone come dato innato e non come fatto storico e temporaneo dell'umanità. Se lo studio delle società tribali ci ha insegnato qualcosa, ci ha insegnato che l'individualismo che sta a monte di ogni forma di capitalismo è in esse sconosciuto; e servono forse altre prove del vistoso processo di ritribalizzazione in corso oggi in ogni parte del mondo? O si vuole forse sostenere che ci siano diverse forme di organizzazione tribale? Sarebbe già un passo avanti. È chiaro comunque che se non si esce dalla stretta del materialismo dialettico non si può neanche cominciare a parlare di "post-modernità", un concetto che va legato direttamente alle esigenze primarie dell'uomo, se non in termini dispregiativi e risentiti.

Molto scoperto, in linea con Sanguineti, risulta anche l'atteggiamento di Romano Luperini. Pur riconoscendo che una drastica trasformazione culturale è avvenuta in Italia negli ultimi anni (scomparsi tutti i marxisti degli anni '60), egli non ne cerca la ragione interna agli elementi stessi del problema (non si pone la domanda: che cosa determina un ambiente culturale?), per cui ci presenta i "pentiti" (ex marxisti) quasi fossero dei rinnegati, delle persone evidentemente carenti in "consapevolezza teorica e vigilanza pratica nei confronti di meccanismi integranti che sono infiniti" (127). Una posizione del genere, per dirla con Frye, "rather underestimates the intelligence of many people" (Imre Salusinszky, *Criticism in Society*, New York-London: Methuen, 1987, 39) e per questo non è conveniente né salutare.

Per concludere, mi sembra che proprio sui tanto temuti meccanismi integranti, che poi non sono affatto infiniti e che anzi si possono ridurre ai *media* di maggior portata e penetrazione, appaia superficiale la ricerca di Luperini e di altri intervistati. L'"integrità" va invece ricercata e, come fa Pazzi, nella "provincia", che vale qui come pura e semplice allegoria del nucleo culturale in cui si possono trovare risposte esistenziali fuori da ogni schema ideologico intransigente e oppressivo. Non è certo questo il luogo dell'idillio (la "tribù" è spesso teatro di lotte feroci), né un ambiente separato dal resto del mondo: è il "villaggio globale", la nuova dimora che i *media* elettrici, ci piaccia o no, ci hanno approntato.



**Armando Balduino. *La donna dello schermo*. Firenze: Vallecchi Editore, 1989.**

Chi arriva tardi alla narrativa ne ha avuto sempre la vocazione, ma forse mai il coraggio o l'occasione. Ma chi si decide anche se tardi a superare la riluttanza iniziale e a trovare l'occasione di rivelare quella vocazione riesce con difficoltà a celare un residuo di timore che si manifesta quasi sempre in un certo distacco o diffidenza verso la storia, verso le trame ben architettate che trionfano anche sull'autore, verso i personaggi forti e verso i toni epici e le sottolineature ideologiche. Prevale, insomma, nei narratori di tali leve la tendenza per un tipo di storia che lasci ampie fessure perché vi entri la riflessione metaletteraria che serve a prevenire eventuali cadute in entusiasmi ingenui, nonché a ridimensionare la letteratura (ahimé troppo amata!) collocandola fra i campi di lavoro in cui il demone non è tutto, e che dia vita a un tono ironico con tutte le sue sfumature dall'assurdo all'indulgente autoderisione che serve anche da *captatio benevolentiae*. Un po' il caso di Armando Balduino, da tempo noto per la sua attività di critico letterario, e che si è cimentato nella narrativa con una serie di racconti, *Singoli e coppie* (Firenze, Vallecchi, 1987). Ora, con quest'ultimo libro tenta il romanzo.

Il quale fin dal titolo tradisce la formazione accademica dell'autore. Ma non è un neo: consapevole della sua potenziale deformazione personale (come si fa a sopprimere completamente le molte letture attraverso le quali si è imparato a leggere la vita, le mille scritture di critica letteraria il cui linguaggio particolare può finire con l'informare anche il linguaggio quotidiano?), l'autore sembra compiacersene tanto che la volge a proprio vantaggio deformando a sua volta il senso della nozione che il titolo immediatamente suggerisce. La donna dello schermo non ha infatti niente in comune con quella di Dante, né serve a nascondere un amore per un'altra donna; ma è una molto più misteriosa Carla la cui invenzione si identifica con la sua funzione nel romanzo, e che vive d'una vita misteriosa perché tutta vissuta all'interno di un computer, protetta o rivelata soltanto dal *monitor* della macchina che la contiene. Lo schermo del computer diventa così il centro della finzione e la cifra del romanzo.

Il romanzo è diviso in tre parti in cui parlano tre narratori apparentemente diversi. Il primo è una donna che entra (*enters*) nel computer un suo diario, una storia d'amore: triste storia da divorziata, malinconica storia fatta di ricordi di attese, di depressioni, di ambienti squallidi, storia in cui si alternano due uomini, un Giacomo e un Valerio, che poi finiscono col fondersi in un Giacalerio. La seconda parte è costituita da ritagli di giornale che danno degli spezzoni di un evento da romanzo giallo, e narrano dell'omicidio di un Giacomo e della figlia Silvia; e le indagini puntano nella direzione di una Carla il cui computer contiene dei dati indiziari; ma non vien detto come le indagini terminino. La terza voce è quella del narratore principale anzi unico in quanto si rivela autore anche del diario della Carla e dei ritagli del giornale nello stesso tempo in cui presenta una sorta di ragguaglio autobiografico che spiega il perché abbia inventato tutta quella storia della Carla e del suo proprio omicidio. La spiegazione dell'invenzione è che non sia tutto inventato di sana pianta poiché la Carla della prima parte ha dei tratti in comune con la C., moglie del Giacomo che narra, e le coincidenze di indirizzi e di personaggi lasciano chiaramente

intravedere che fra il mondo reale di Giacomo e quello che lui inventa i legami sono tanto fitti quanto possono esserlo quelli fra una situazione reale e una sua sublimazione con la quale si aspira a fuggire quella realtà: nella fattispecie si tratta di un marito che vuol liberarsi della moglie con un divorzio e la moglie che vuol liberarsi del marito con un omicidio. Il nesso fra reale e immaginario diventa opaco ma non per questo meno vero, come è il legame fra letteratura e vita che la mimesi ravvicina ma poi, cercando la vita nella letteratura ci si accorge che laddove questa sembra più vera allora si scopre quanto sia sfuggente.

Il romanzo trova in questa presenza e trasfigurazione letteraria la sua unità, anzi un'unità di tal genere che il romanzo si potrebbe leggere cominciando dalla fine visto che il rapporto di causalità che regge la finzione principale non è lineare ma pone causa (= bisogno di evasione, di storia liberatrice) ed effetto (= la scrittura materiale di quella storia) in una situazione di contiguità o di tensione permanente che lascia sempre irrisolta la bipolarità dell'inventato e del vissuto. Detto in parole più semplici: si potrebbe partire dalla situazione di noia di Giacomo, dal suo disagio per gli umori della moglie e i capricci della figlia per vedere perché mentalmente o letterariamente egli consumi un suicidio, faccia un divorzio e senta allora pietà per la moglie che immagina sola, e la finzione e i personaggi del romanzo rimarrebbero più o meno gli stessi.

Ma Balduino ha scelto la via che ha scelto per una consumata astuzia da narratore. Intanto la *dispositio* che egli ha voluto crea quella *suspense* che aggiunge un ingrediente da romanzo poliziesco ad un romanzo che non lo è. Anzi l'elemento giallo, con la sua storia o trama, crea un divertente contrasto con la mancanza di storia nel romanzo, e dice che la storia è voluta solo come *Ersatz*. Ma il risultato più vistoso di quell'ordine artificiale (proprio nel senso retorico di *ordo artificialis*) degli eventi è che esso porta alla svalutazione degli stessi. Nella terza parte, infatti, non solo scopriamo chi perpetra l'omicidio, ma scopriamo anche che la storia che abbiamo letto con sospensione e che ci ha deluso soltanto perché non ce ne vien detta la fine, la storia di cui si cercava il colpevole non ha mai avuto luogo se non nell'immaginazione di chi l'inventa senza realizzarla. La *dispositio* del romanzo dà ad ogni sua parte un'autonomia di racconto separato e conferisce ad ogni parte della storia una credibilità che non avrebbe se il racconto seguisse l'*ordo naturalis*; tuttavia la credibilità così ottenuta viene subito smentita da ciò che segue nella catena del racconto. Questa è la svalutazione della storia — o anche della letteratura se si vuole — di cui si parlava all'inizio: svalutazione che in questo caso non implica un impegno polemico, ma soltanto un piacere di giocare per far nascere una storia dalle ceneri di altre.

Balduino ha costruito un romanzo che procede a smontarsi. Un romanzo costruito a telescopio che rivela storie entro storie e che presenta realtà sempre più modeste ma più reali man mano che ci si avvicina all'occhio del narratore principale, passando, come dice lo stesso narratore, "dal sincero al reale al vero". E con il vero l'occhio limpido del narratore sa d'avere esplorato campi lontani creati in gran parte dalla magia del suo strumento e che svaniscono non appena quello strumento viene riposto. Ciò non significa che il cannocchiale non verrà usato ancora: tanto è vero che il narratore chiuderà il suo libro andando a visitare un amico sordo muto al quale, come ad un computer, narrerà la fine della storia di Carla che noi non abbiamo avuto modo di sentire.

La consapevolezza dell'illusione svaluta la creazione portandola al livello del gioco. Il computer è una macchina che immagazzina storie e nega loro anche la materialità del libro. Ma proprio quell'immaterialità consente amplificazioni illimitate, sia che si tratti del querulo confessarsi di Carla — la parte più lunga del



libro — sia dei ritagli di giornale: tutto è passibile di farciture (anche delle osservazioni dello scrittore sui suoi stessi scritti, quasi si tratti di scrittura automatica); e tutto viene appiattito sullo schermo dove anche il tempo ha le sue proprie regole, e dove il tutto ha un'esistenza precaria perché tutto può essere cancellato con un pulsante — strumento ben diverso dal rogo tradizionale cui si affidavano i libri da distruggere.

Il gioco richiede tocco leggero e umore. Balduino ha saputo fermarsi entro queste regole senza voler trasformare il gioco in impresa seria: sarebbe bastato trarre tutte le conclusioni che da quel gioco si possono ricavare e si sarebbe potuti addirittura arrivare all'ontologia della letteratura. Ne è nato un romanzo piacevole dove il problema centrale non è il *perché* si scrive, bensì il *come* si scrive. Tutti sappiamo o crediamo di sapere perché si scrive, ma non tutti sanno come si scrive. Giacomo (il portavoce dell'autore?) sa che scrivere rappresenta un'evasione; ma come lui scrive indica il tracciato da lui seguito per arrivarci. In effetti il mondo che scopre fuori dal suo non si pone come una vera alternativa, ma invece come la prova certa che gli è impossibile uscire mai dal suo modo di vivere: ecco perché anche il suo scrivere è un gioco che per quanto acquisti toni grotteschi rimane sempre gioco. Giacomo scrive la storia della propria impotenza.

Il suo gioco è versatile: assumendo la voce di donna, sa riviverne la psicologia con acume; assumendo la voce del giornalista, sa essere preciso e ricco di dati e di domande; parlando in proprio, sa dipingere vivacemente un ambiente piuttosto banale gremito di cose in cui sembra reificarsi. Questa varietà arricchisce il romanzo di una molteplicità di toni e di registri stilistici, che paradossalmente uccidono i personaggi una volta che si scopre che sono frutto d'una sola voce. Tutto il romanzo è in effetti una creazione di Giacomo che nel computer ha trovato uno strumento di sopravvivenza e di divertimento perché in quella macchina egli può commettere tutti i delitti che gli servono per vincere la routine della sua vita, senza mai lasciare alcuna traccia del reato.

Con questa originale invenzione Balduino ha scritto un libro godibilissimo, agile e pieno di trovate bellissime. Purtroppo questa segnalazione non ci permette di dilungarci su alcune di queste — per esempio, l'attacco con un "perché" causale anaforico che pur nell'invenzione di Giacomo sta a sottolineare l'immutabilità delle cose e la rassegnazione di chi le vive; oppure la strategia delle lettere mai spedite che duplicano la funzione dello schermo; oppure le amiche di Carla che Giacomo ha dovuto inventare per alleviare un po' il senso di colpa per averla abbandonata; oppure tante altre su cui si spera di tornar un giorno. Nel frattempo ci auguriamo che Balduino ci dia presto il secondo romanzo che sicuramente tiene nel computer.

Paolo Cherchi, *University of Chicago*

**New Italian Poets.** Ed. Dana Gioia and Michael Palma. Brownsville: Story Line Press, 1991.

*New Italian Poets* non è una tradizionale antologia di poesia straniera contemporanea, ma come la stessa curatrice Dana Gioia ci fa notare nell'introduzione, una selezione di liriche ampia e rappresentativa che ha il fine di descrivere l'esperienza in versi di dieci autorevoli poeti italiani contemporanei. Nonostante i testi poetici suggeriscano delle tendenze, si è evitata la pericolosa ma consueta identificazione di ogni poeta con una corrente poetica, in modo da rivelare in ogni autore l'esperienza appassionata

e personale di "fare poesia". Le centodie poesie pubblicate con traduzione inglese a fronte sono precedute da un'introduzione che getta luce sulle differenze culturali e linguistiche che caratterizzano la poesia italiana e americana, e sono altresì seguite da una post-fazione che spiega i criteri di lavoro (con tanto di note biografiche sui dodici traduttori).

Nell'introduzione Dana Gioia mette in chiaro che i dieci poeti scelti non costituiscono un panorama completo della poesia italiana di oggi, poiché ad essi si potrebbero aggiungere almeno altri dodici poeti maggiori (non contando quelli dialettali difficili da tradurre), bensì un gruppo selezionato di poeti importanti non ancora approfonditi e non ancora tradotti in lingua inglese. In questo contesto il problema per il traduttore (perché non diventi traditore) è riuscire a trasferire nella traduzione a fronte il sottile intellettualismo, spesso ermetico, che distingue il poeta italiano dal suo più "innocente" collega americano. Si scopre così un tipo di poesia eclettica, emancipata da velleitarie infatuazioni ideologiche, che predilige una naturale consapevolezza, forse a volte esoterica (reminescente di un certo idealismo), della propria coscienza. La curatrice riscontra in questa peculiarità ciò che proietta la poesia italiana al di là della modernità, individuando nel bisogno di realismo e saggezza le radici di un'esperienza storica ed esistenziale tanto millenaria quanto difficile.

Spetta alla poetessa Maria Luisa Spaziani, per semplici ragioni biografiche in quanto la più anziana del gruppo (1924), inaugurare con le sue sedici poesie l'opera antologica. Una breve introduzione critico-biografica precede i versi, completata da una lista di titoli delle sue opere in ordine cronologico (ogni poeta è introdotto da tale scheda informativa). Tra i lavori pubblicati dalla Spaziani spicca la raccolta del 1986 *La stella del libero arbitrio*, in cui si riscontrano unità di tono, di stile (vedi l'uso della rima) e di sensibilità che ben si addicono alla tradizione letteraria italiana. Temi cari alla poetessa risultano la natura e il tempo, che proiettano l'originale riflessione femminista nella dimensione del mito e dell'inconscio. Nella traduzione l'inevitabile perdita della rima è compensata da una riorganizzazione sintattica dei versi, tramite il cambio o l'aggiunta di un segno d'interpunzione, che rende il testo ritmico, lineare e idoneo ad una eventuale lettura pubblica (osservazione valida anche per gli altri poeti).

Seguono le otto poesie della poetessa Rossana Ombres (1931), che rifacendosi alla tecnica del flusso della coscienza crea un mondo poetico compatto d'immagini e sensazioni. L'autrice, ispirata dalla tradizione biblica e dal folklore talmudico, predilige demoni e animali dell'ambiente acquatico, individuando nel sentimento dell'angoscia la magica condizione della metamorfosi.

Il terzo poeta del gruppo è Rodolfo Di Biasio (1937), del quale compaiono solo quattro poesie. In Di Biasio viene meno una visione poetica coerente, nonostante la prospettiva essenzialmente classica. Nei testi i temi del viaggio e del dubbio servono all'autore a comporre una descrizione deprimente del paesaggio terreno.

Vengono appresso le quattro poesie lunghe di Fabio Doplicher (1938), figura di poeta di particolare rilievo dato il suo ruolo di organizzatore culturale. Egli è, infatti, uno dei fondatori del "Centro Internazionale Poesia della Metamorfosi" e autore di numerose antologie poetiche. Nella sua poesia Doplicher confronta una *wasteland* post-industriale, provando sia un sentimento di violenta repulsione che una gentile brama d'esistenza più pura. Le sue metafore si condensano in gruppi procedendo nel



poema attraverso salti associativi, stabilendo in tal modo un originale modello ritmico.

Quinto poeta della selezione è Umberto Piersanti (1941) presente con tre poesie. Egli è anche autore di "poemi-film" e diversi studi su cinema e poesia. La sua opera è soprattutto descrittiva, espressione dei propri sensi e della consapevolezza delle proprie radici regionali. I toni crepuscolari della sua esplorazione nella memoria e di ciò che persiste al tempo lo avvicinano all'esperienza poetica degli inizi del secolo di Guido Gozzano.

Le dodici poesie che seguono sono di Luigi Fontanella (1943). Anche queste sono caratterizzate da una tensione descrittiva, sconfinante tuttavia nell'alogico, attraverso un processo accumulativo che distorce le immagini. Nel desiderio di superare il reale, il poeta si confronta con il grande tema dell'assenza, conciliando nell'uso degli endecasillabi modernità e tradizione. Ai testi di Fontanella succedono le diciannove poesie di Patrizia Cavalli (1947). Questa autrice favorisce la forma epigrammatica, sfruttando un tipo di pensieri provocatori che interrogano un mondo con il quale non riesce a stabilire un vero contatto, trovando infine in esso tradimento e morte.

Paolo Ruffilli (1949) è inserito nel gruppo con due testi poetici. La sua recente raccolta *Piccola colazione* (1987) ha ottenuto un enorme successo con la vendita di più di cinquemila copie. Le poesie di Ruffilli sono lunghe e rappresentano il risultato di un *collage* drammatico che si avvicina al flusso di coscienza tipico di Joyce. L'autore crea così attraverso effetti impressionistici una poesia che crea un'intensa atmosfera di colpa, paura e desiderio.

Nono poeta della selezione è Milo De Angelis (1951) presente con quindici poesie. Poeta difficile ed ermetico, De Angelis sembra raggiungere i limiti dello stesso linguaggio, transgredendo così le norme culturali. Attraverso l'uso dell'analogia e della ripetizione rituale, il poeta stimola un pensiero e un sentimento che si fondono in una consapevolezza genuina e profonda.

Le ultime diciannove poesie della selezione sono di Valerio Magrelli (1957). Questo poeta passa dal livello quotidiano a quello spirituale, trattando nella poesia la problematicità della propria identità. I versi sono per Magrelli un arazzo del pensiero, una sua configurazione, attraverso la quale è possibile un'alchemica manipolazione di se stessi. Lo stile è conciso ma elegantemente disadorno, e il linguaggio teso a catturare ogni minima sfumatura.

*New Italian Poets*, grazie alla scelta antologica di centodue poesie italiane con la traduzione a fronte, introduce il lettore di poesia anglofona ai diversi tipi di poesia contemporanea italiana. Quest'opera antologica rende soprattutto omaggio a una tradizione poetica che vanta origini illustri, tuttora fiorenti e proiettate verso nuovi orizzonti.

Massimo Maggiari, *Clemson University*

Giuseppe De Marco. *Per una carta poetica del Sud*. Napoli: Federico & Ardia, 1989. Pp. 143.

To a greater extent than for the North, the South of Italy has long been perceived by

visitors and inhabitants alike as special, a space, as Gianni Rescigno writes, where "mari e monti e terre / furono fatti per echi e per odori" (87). The fragrance and resonance of southern seas, mountains, and fields have inspired enthusiastic encomia by prominent poets from Theocritus to Quasimodo. Today, with regional pride increasing apace with the contrasting movement for greater international cooperation (the growing strength of the Lombard League as Italy moves toward European unity in 1992 is just one example of this worldwide phenomenon), this volume of essays on contemporary Italian poetry has chosen as its unifying principle the common regional origins of the seven writers it treats.

Giuseppe De Marco's carefully printed and handsomely produced book is part of the series of "Studi e testi di Letteratura Italiana" directed by Mario Santoro. Its title is drawn from a 1953 essay by Salvatore Quasimodo in which the Nobel laureate called for the creation of a "carta poetica del Sud," the mapping of a region where poetry is still tied to the eloquence of the past and the poet is a writer whose discourse takes place "col mondo raccolto in un paesaggio ristretto (la sua terra)" (*Il poeta e il politico*, Milano, 1960, p.33). It is this ancient South as a state of mind rather than a geographic allocation that interests Giuseppe De Marco in the writings of the poets he considers in this volume. The seven writers De Marco treats are organized, with one exception, by the dates of their birth; they are (in order) Lucio Piccolo, Alba Florio, Bartolo Cattafi, Gianni Rescigno, Rodolfo Di Biasio, Dante Maffia, and Albino Pierro. Pierro is the only poet considered out of chronological order and the only one of the seven whose principal works are in dialect rather than Italian. Of the poets considered, Piccolo and Cattafi are Sicilians; Florio and Maffia Calabrese; Pierro, Rescigno, and Di Biasio from Lucania, Campania, and Lazio, respectively. At least two of the writers, Lucio and Cattafi, are sufficiently well-known outside Italy to have had their work translated into English (see Piccolo's *The Collected Poems of Lucio Piccolo*, Princeton, 1972 and Cattafi's *The Dry Air of the Fire: Selected Poems*, Ann Arbor, 1981) while Alba Florio (the only woman in the group) and Gianni Rescigno are lesser known, at least at present, even in Italy.

The writers studied by De Marco in this volume were born over an arc of years that extends from 1903 for Piccolo to 1946 for Maffia; most of their poetry, however, was published after the Second World War. As is clear from their generational affiliations, none of these writers can be considered a younger poet. In fact, there is perhaps some doubt if they could ever have been considered such since this is a group with little sympathy, for example, for the kind of revolutionary innovations in both form and political attitude as those proposed in Palermo in 1963 by the "Gruppo 63." De Marco's critical stance in this book is similarly conservative, his attitude is not a "scientific" one in the manner of, say, Gianfranco Contini, but rather a rhetorical or "belles lettres" approach similar to that taken by Montale in his essays *Sulla poesia* (Milano, 1976) or by Quasimodo in the volume of his writings already mentioned. In his readings of his southern contemporaries De Marco is less interested in tracing the outlines of regional twentieth-century Italian literary history than he is in presenting a sympathetic account of fellow artists struggling to attain their own poetic voices and in this way respond to what his editors describe as a common "ansia di riscatto . . . che sostanzia il loro impegno poetico." Rather than an analysis of the development of poetic language in the South or an account of the social implications of the achievements of these Italian poets



within the turbulent context of twentieth-century Italian history, this is a book about the "condizione spirituale" (157) of six men and one woman as articulated in their poetry.

In this context De Marco sees the work of Lucio Piccolo as that of an intellectual struggling to free himself from the trammels of provincial life while preserving what is most authentic in that gallingly restrictive but also crucially self-defining experience. Alba Florio too, a poet De Marco has written about in a more extensive monograph than the few pages he devotes to her here, is treated in biographical fashion, a particularly appropriate strategy in her case since this poet's work falls into two distinct phases: the delicate verses she produced as a very young girl and then the different but fascinatingly interconnected later work written by the mature woman after twenty-five years of literary silence.

The best-known writer in this study is probably Bartolo Cattafi, and the essay devoted to him is the longest by far in the volume. Like other critics, De Marco too stresses Cattafi's "vigor," "vitality," and "exuberance" (35), his love for Sicily and the sea and his impatience with limits of whatever sort, singling out for particular attention the extraordinarily compressed and moving last lyrics that this poet wrote shortly before his death in 1979. For De Marco, Gianni Rescigno is like Cattafi in that he too is a poet of space; Rescigno is also the most explicitly religious writer of the group. "Credere," De Marco says of him, "è il primo slancio dell'esistenza per questo poeta" (75). In a similar sense, Rodolfo Di Biasio, a somewhat younger writer whose work has recently been discussed in such journals as *Otto/Novecento* and *Misure critiche*, is inspired in his poetry by what for De Marco are primarily ethical considerations, intent as this poet is "a dimostrare all'umanità insonne la strada del bene e dell'amore, ad indicarle i principi etici, fuori dei quali non vi è speranza di salvezza: la libertà, il senso del dovere" (105).

The last two poets considered are Dante Maffia and Albino Pierro. Although De Marco admires Maffia and is particularly struck by the powerful dialectic in his poetry between such opposing forces as near and far, superficial and profound, dark and luminous (122), he has reservations about Pierro's puzzling and possibly even misguided preference for the archaic dialect and primitive folkways of the remote Lucanian village of Tursi that is at the center of much of this dialect poet's work. But even this section of De Marco's study provides additional evidence of this critic's clear-eyed curiosity and intellectual openness to different forms of poetic expression and different approaches to the South.

The product of a poetic as well as a critical imagination — the author of this book has published two collections of poetry, one in Italian, the other in dialect, as well as several critical essays — Giuseppe De Marco's readings of these seven poets as a way of sketching the contours of a "poetic map of the South" is compelling evidence of his seriousness of purpose and his devotion to his native region and its enduring poetic traditions.

Charles Klopp, *The Ohio State University*

**Bruce Merry.** *Women in Modern Italian Literature: Four Studies Based on the Work of Grazia Deledda, Alba De Céspedes, Natalia*

**Ginzburg and Dacia Maraini.** *Capricornia*, 8. Townsville, Australia: James Cook University of North Queensland, 1990. Pp. 229.

Within the context of Italian Studies, Bruce Merry's four essays, dedicated respectively to works by Grazia Deledda, Alba De Céspedes, Natalia Ginzburg and Dacia Maraini, make a contribution whose uniqueness derives more from the author's approach than his literary insights, persuasive as they may be. In each essay Merry performs textual readings intended to appraise the particular writer's narrative concerns and practices from a feminist critical perspective. Certainly the novels and short stories analyzed in this study invite feminist readings. Nevertheless, "male feminist" interpretations of literature tend to meet with skepticism among female and male readers in various schools of literary criticism. It is therefore unfortunate that Merry has not chosen to provide an introduction explaining, for example, the criteria underlying his choice of methodology and his own investment in feminist critical discourse. Although the Preface, written by Giovanni Cecchetti, can not substitute for authorial statement on these issues, it does provide a useful representation of the position Merry adopts to interpret women's writing, while intimating potential problems therein. Cecchetti maintains that Merry, like other literary critics, is a "self-invited guest" in a household comprised of writers whom he can observe "at the center of an environment that more often than not is oppressive and injurious, and can portray it in their words for his readers" (v). Besides using "their words," Merry is able to "assimilate the feelings and the mental processes of his writers" (v). This depiction subtly alludes to the crucial issues of appropriation, which Merry does not discuss, but implicitly raises by employing central principles of feminist literary theory to examine the discursive space created by a variety of women writers.

Without explanation, Merry announces his approach in the first chapter, an analysis of novels by Deledda, proposing "to measure her against some of the accepted canons of feminist literary theory" (2). His discussion concentrates specifically on how Deledda's representations of women may challenge the laws of patriarchy rigidly structuring the embracing private and social spheres, perhaps creating strategies for female self-assertion. While devoting attentive consideration to the variety of female models, thematic concerns, and structural devices elaborated in such works as *Elias Portolu*, *La madre*, *Il vecchio della montagna*, and *Annalena Bilsini*, Merry disputes the conventional charge that Deledda's characters and themes repetitiously adhere to standardized types. Instead, he argues, Deledda frequently creates variations of the love triangle, in which the object of desire is unattainable, as a frame for deploying diversified female figures to investigate "the space in which she, and her female characters, could manoeuvre in the search for survival and self-expression" (35). Though well developed, Merry's thesis that Deledda's heroines upset the dominant cultural images of the female as "dolls" or "dragons" is somewhat weakened by his examination of "masked eroticism" and "coping and waiting" as the chief tools for female agency.

Merry's revisionary study of the novels and short fiction by De Céspedes seeks to demonstrate how this writer's contribution to twentieth century literature has been marginalized by a critical undervaluation of the ways she uses the quotidian as the source of art and expressive forms. He insists that we read De Céspedes as both an artful chronicler of Italian women's daily lives from the 1930s to the mid 1960s, and



an exponent of "found feminism." According to Merry, early works by De Céspedes examine relations of power between the sexes, exploring the means of women's personal, social, and political oppression, and thus "formalize the categories of feminine disadvantage before feminist literary criticism had come to posit them as studies in marginalization" (43). Merry supports his arguments with critiques of prior literary commentary and assiduous textual analysis, particularly of *Dalla parte di lei*. This novel then serves as a point of reference for reappraising the themes, structures, and feminist issues in *Invito a pranzo, Il rimorso*, and *Nel buio della notte*, among other works. Merry's discussion of the stylistic strategies devised by De Céspedes represents the major strength of this essay. His insights foster a sophisticated understanding of how this writer deploys ordinary details of daily living — objects, gestures, colors, fragrances, and sounds — to create complex systems of meaning which express and interrogate gender difference.

While the other essays in this volume offer intertextual analyses of diverse works by the writers examined, Merry's discussion of Ginzburg is tightly focused on the 1947 novel *È stato così*, which he proposes to recuperate from critical neglect. Most at issue are claims that this short novel's style is monotonous, reductive, and so lacking in expressiveness that the narrative highlights little more than the shortcomings of neorealism. Merry attributes this disparaging view to confusion over the difference between Ginzburg's "crisp and colourful" stylistic technique and the emotional effect the prose has on the reader. In his own reading of *È stato così*, Merry clarifies the distinction between technique and effect with a detailed, at times tedious, examination of the complex rhetorical strategies Ginzburg devises through, for instance, her use of verb tenses, adverbs, atypical words, and punctuation. Equally documented are Merry's observations on Ginzburg's representations of female and male figures in this text which, he contends, is an "allegorical tableau about the untenability of traditional marriage" whose unnamed heroine "is also the anonymous Everywoman, a symbol of those who are emotionally dispossessed because they are culturally disinherited" (183). However, in the process of arguing that the thematics and modes of representing male-female relations in this novel are prototypic, and thus fundamentally important for understanding Ginzburg's subsequent works, Merry minimizes the differences in thought and expression of the writing she has produced in various genres.

The least elaborated and convincing of the studies, Merry's chapter on Maraini presents hardly more than summaries (averaging three pages) of such works as *La vacanza*, *Memorie di una ladra*, *Storia di Piera*, and *Isolina*. As a consequence, perhaps, there are several oversights and problematic statements which are not supported. For example, while discussing *Donna in guerra*, Merry characterizes Vanna as a "momentarily trapped" woman, while Suna is "Vanna's crippled friend" who "commits suicide" (210). These comments do little justice to the complexity of these characters, the ideas they represent, or their function in the novel as women who conduct an increasingly self-conscious struggle to challenge patriarchal institutions, and the ideas, attitudes, and myths constituting them. Similarly, in his survey of *Lettere a Marina*, Merry overlooks the complicated issue of differences among women, which Maraini explores in her portrayal of female relationships. Rather, he focuses on the notion of "the shared and equal existence of all women" (217).

Merry's concluding remarks in this essay attempt to establish Sibilla Aleramo as

the unifying figure of the four studies. Though I agree that Aleramo's novel *Una donna* is a precursor of later Italian feminist writing — a point which has been amply argued by other scholars — the placement and sketchy treatment of this argument make the section read like an afterthought. Furthermore, this approach disturbingly takes the reader full circle, rather than opening onto new areas of inquiry currently being mapped by contemporary Italian women writers.

Overall, *Women in Italian Literature* is rich with comparative analyses of literary works by Italian women writers and their relations to those by American, British, and French female authors. The arguments Merry develops and the substantive bibliography testify to his extensive reading of feminist scholarship by such writers as Nina Baym, Hélène Cixous, Judith Fetterly, Adrienne Rich, and Elaine Showalter, among many others. The author's different, "male feminist" perspective makes this book of interest for what it tells us about women's writing, as well as gender and the interpretation of literary texts.

Robin Pickering-Iazzi, *University of Wisconsin-Milwaukee*

**Seymour Chatman and Guido Fink, eds. *Michelangelo Antonioni, dir. L'avventura*. New Brunswick: Rutgers UP, 1989. Pp. 229.**

In different ways all the essays on *L'avventura* (1960) gathered by Seymour Chatman and Guido Fink explore the relation between Antonioni's cinema and the visual arts. The contributors agree that the director's visual intensity is accompanied by a downplaying of the word. Chatman argues that Antonioni relies on the characters' behavior, and not on dialogue, to tell a story. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier echoes Chatman on "the banality of conversation" (4) by arguing that Antonioni's characters "do not say anything important" (192). Hence, for Ropars-Wuilleumier, Antonioni's project is to depict in purely visual terms "gradual internal change that words cannot describe" (192).

While Antonioni raises the language of cinema to a new level of expression, his achievement is not so much literary but painterly and, for this reason, the contributors offer an intriguing array of art historical comparisons. Chatman and Geoffrey Nowell-Smith turn to Giorgio De Chirico's "metaphysical painting" to comment on the relation between body and landscape in Antonioni's cinema. Both critics read the ominous architecture, the vacant surfaces and the deranged perspectives which the filmmaker shares with the painter in allegorical terms by suggesting that this landscape of the mind is also a documentary view of the modern city. Even though modernity is difficult, Antonioni is, according to Roland Barthes, a filmmaker "open to the Modern." (209). If the references to De Chirico are useful to underline a sense of anxiety about the future, the fact remains that Antonioni's cinema breaks away from a strictly figurative mode and veers toward abstract design. More specifically, Barthes argues that Antonioni is interested in interstices rather than in climaxes, in empty regions rather than in full zones. For Barthes this interest in what happens between spaces or underneath an apparently immobile surface is reminiscent of Oriental art "which always chooses to paint the void" (211).



How do we explain, then, that Antonioni's visual style can accommodate such disparate references ranging from De Chirico to Oriental art? This is the case perhaps because blank surfaces are both terrifying and attractive for Antonioni. De Chirico's figurines look vulnerable as they stand next to slim arcades with gaping, dark interstices. And yet, these vacant areas are also a path toward unknown regions and a way out of De Chirico's stifling museum-like cities. Barthes adds that Oriental art "grasps the representable object in that rare moment in which the whole of its identity falls brusquely into a new space" (211). In other words, the reference to Oriental art applies to that side of Antonioni's cinema that looks toward the future, while the archaeological atmosphere of De Chirico's squares accounts for Antonioni's ties to the Italian mode of painting where the scale between figure and architecture is the measure of a historical condition.

As we have just said, in Antonioni's cinema it is the body, rather than the word, that tells the story. Furthermore the characters' behaviors, for Barthes, produce a "smaller" History (209). The final result seems to be a sort of microscopic, allegorical practice where each film is "a historical experience on a personal scale" (209). Barthes' remarks, here, encourage us to abandon for a moment the frame of reference of the visual arts and turn to the *Commedia dell'arte*.

None of the contributors mentions this form of Italian theater in relation to Antonioni's approach to narrative. This is perhaps due to the fact that, at first sight, the vivacious *maschere* and the vulgar lazzi of the *Commedia* appear to be quite removed from this director, whom Fink describes as a man of "silence and style" (18) and Ropars-Wuillemier likens to Robert Bresson for the earnestness of his themes and the barrenness of landscape in *L'avventura*. (194). Yet the *Commedia dell'arte* is a useful term of reference if we wish to fully understand why Antonioni, in Chatman's words, downplays causality in favor of contingency (11), thus developing an art of duration. To be sure, for Ropars-Wuillemier, duration clarifies contingency not only in the sense of brief or random, but also in the sense of *temps mort*, or "making the viewer aware of time, which passes and modifies human beings though nothing is apparently happening" (192).

Without a doubt, Antonioni's approach to narrative radically differs from the *Commedia dell'arte*, because his emphasis on time which passes while nothing happens, is antithetical to the taste for surprise, slapsticks, acrobatics, and colorful effects of the *maschere*. And yet, Antonioni and the *Commedia* are comparable in that his art films and this form of popular theater stress behavior over dialogue, and a loosely built narrative over a tight causal chain.

Furthermore, if Antonioni's characters translate a historical predicament on a personal scale, likewise the *maschere* of the *Commedia* are allegorical embodiments of well-known vices and virtues linked to a social class, to a city, or to a region. Finally, the stage of the *Commedia* is too humble to make room for grandiose events, while it is better suited to the representations of daily life, or, in Barthes' words, of "small" History. In a similar fashion, Antonioni pays attention to fleeting details of behavior and avoids the temptation of sweeping emotions.

It is also true, however, that the stage of the *Commedia* is full of movement, while Antonioni's actors are characterized by a certain restraint, even though their smallest gestures are meant to disclose the anguish of their lives. Where is the movement, then, in Antonioni's visual style, if indeed his ties to the *Commedia* go

beyond an inclination for story-telling on a modest, even minimalist scale? In attempting to answer this question Ropars-Wuillemier takes us back to the visual arts, more specifically to the use of baroque Sicilian architecture in *L'avventura*. By linking the baroque style to discontinuity, instability, movement, the critic reminds us of Antonioni's preference for open endings and erratic structures, of his stress on contingency over causality. Thus, next to the baroque façade of a Sicilian *palazzo*, De Chirico's dangerously deep arcades transform themselves into positive, blank spaces or compelling "deserts" which Pascal Bonitzer, echoing Barthes on Oriental art and Antonioni, describes as "amorphous, discontinuous, empty; spaces constituted by the undifferentiated fabric of urban mutability" (215).

With Antonioni, thanks to an intriguing group of essays, we begin to understand better than ever how productive the relation between cinema and the visual arts can become. De Chirico's paintings, Oriental art, baroque architecture furnish a vocabulary through which we describe a visual style that, by definition, defies the verbal component of cinematic narration. On the other hand, Antonioni's films release unsuspected, intertextual possibilities among utterly disparate, artistic experiences. To sum up, the essays on *L'avventura* and Antonioni edited by Chatman and Fink suggest that, if film history can benefit from a dialogue with art history, art history itself, if seen anew through the lens of the cinema, resembles a sort of fantastic and strangely mixed arabesque made of styles and ideas, spaces and lines.

Angela Dalle Vacche, *Yale University*

**Rita Melillo.** *Indagine su KA-KANATA. Pluralismo filosofico.* S. Michele di Serino: Pro Press Editrice, 1990. Pp. 165.

This book has an imaginative and mysterious front cover with a Canadian flag and below the flag the word "KA-KANATA," followed by the subtitle "Pluralismo filosofico." The arrangement might easily belong on the cover of a book of oriental wisdom. For those who are puzzled by the title, the author explains that it means, at least according to H. Cardinal's etymology, "clean land," in this case, Canada. The subject matter of the book is the "state of philosophical studies" in that country, which is identified as "philosophical pluralism." The author, who specializes in modern philosophy in the English-speaking world (see her important work *Tra hegelismo e neoempirismo. Saggio su G. R. G. Mure*, Napoli: SEN, 1986, and her beautiful translation into Italian of Mure's *Retreat from Truth*, Napoli: Loffredo, 1990), undertook to explore the Canadian philosophical scene, with a view to discovering whether there is something which binds the philosophical pluralism together and blends the various speculative tendencies into a distinct "Canadian philosophy."

The book, in fact, begins with this very question: Is there a Canadian philosophy? The work is divided into two parts; the first is devoted to social and cultural background and traditional philosophical tendencies, and the second consists of a collection of interviews with notable Canadian scholars in the field of philosophy, chosen from a variety of philosophical positions. To the question of whether there is a Canadian philosophy or not, the Canadians themselves offered



conflicting answers. For some, the very notion of a Canadian philosophy is unthinkable, because philosophy transcends nationalism; moreover, in a multinational, multicultural, multireligious country, such as Canada, it is difficult to find a common ground which unifies the speculative tendencies. A major contributing factor to the situation has been the lack of outstanding philosophical personalities capable of embodying and harmonizing the diverse trends into a distinctive Canadian way of thinking. For the time being, it would be more appropriate to speak of Canadian philosophies rather than philosophy. On the other hand, there are those who argue that if one can speak of "American philosophy," by the same token one should be able to speak of a "Canadian philosophy." The author, who is in the process of writing another volume on the subject, supports this second viewpoint. She is disinclined to believe that in Canada there is simply an eclecticism of philosophical positions drawn from all over the world, and she seems to detect, instead, "definite traits which enable us to distinguish Canadian philosophy from other philosophies" (60). From the outset of her study she notes that, despite the lack of a unified cultural basis, "if one looks below the surface, one discovers common traits which, notwithstanding notable differences, allow us to perceive a [philosophical] 'school'" (11). And she concludes her work by stressing that "Canadian philosophy not only exists, but is also gaining a first-rate position, with its excellent research, in the picture of world culture" (70). Since the people interviewed seemed to be skeptical on this point, one hopes that in the second volume she will provide additional arguments to support her thesis.

The Canadian intellectual scene is dominated by two main cultures, the French and the English, which represent two different traditions and mind-sets. The French introduced Aristotelian-Thomistic thought; the English, empiricism. Thomism, which served to support theology, became a sort of official philosophy particularly in the French part of the country, and survived the vicissitudes of historical change. Canada, from the philosophical point of view, basically remained a medieval country, perhaps up to the middle of this century. The materialism of the twentieth century, however, gradually altered the general attitude. The emphasis laid on material rather than spiritual values offered society a more pragmatic view of life. Intellectual activity passed thus from the religious to the secular domain, and philosophy turned to solving practical problems rather than investigating ultimate principles. After the second world war, religious studies gradually decayed, and science and technology drew the undivided attention of intellectuals. The tendency to acquire skill in a narrow field prevails today, as in all industrialized countries. Thomistic philosophy is a thing of the past, and the comprehensive view of the world is lost. Despite some common leanings toward practicality, the two main cultures remain worlds apart, in both language and intellectual attitude. The philosophy of English Canada is dominated by British-American thought (analytic philosophy), and the philosophy of French Canada is influenced by French-German thought (hermeneutics, phenomenology); but the drive toward unity is just as strong as that toward separatism. The most distinct characteristic of Canadian philosophy is its pluralism, which the author extols as a positive value, and a "great lesson of humanity which [she] strove to bring to light" (back cover). She writes, in fact: "The element which captures the attention of the scholar particularly is a wide mental openness, thanks to which it is possible to find within the same cultural perimeter positions that

elsewhere would not find the necessary space to share with one another; elsewhere one should make a radical choice; either one or the other position; here, on the contrary, it is possible to find together the most ethereal idealist and the most radical materialist, the most impious atheist and the most devoted religious man, the most convinced subjectivist and the most unbridled environmentalist" (11). And she reiterates further: "No break takes place in the Canadian cultural world, because the two traditions, the French and the Anglo-Saxon, coexist without jolts side by side in a spirit of reciprocal cooperation. We would like to underline that the division does not weaken the sympathy and the cooperation existing among Canadian philosophers, and that the cultural difference has in no way affected the essential unity of their thought. There is a profound spirit of tolerance" (13).

The peacefulness and the spirit of cooperation existing among these conflicting tendencies, which the author regards sympathetically as a lesson in humanity to be pointed out, cannot certainly be viewed as a strong point in Canadian thought, and we cannot share any enthusiasm for such a philosophical attitude. Pluralism means relativism and individualism, implying that there is no truth or falsehood *per se*, while what is asked of philosophy is universal truth, stable principles, not a diversity of opinions. Philosophy, like theology, is dominated by exclusivist tenets: it does not admit or tolerate differing viewpoints. Tolerance is not a philosophical or theological virtue, because it presupposes indifference. Furthermore, when diverse philosophical traditions live together in perfect harmony, there is no need for debate, and thought becomes stagnant. Cooperative efforts can be productive when there is a common purpose to be achieved; but in philosophy any cooperation among divergent views would be an absurdity.

Peaceful coexistence among conflicting philosophical positions amounts to skepticism, just as theological pluralism amounts to religious indifference. They are concepts which may have a social value ("Why should we kill one another for some nonsense we do not even understand?" — Voltaire would have said!), but they do not answer humankind's profound existential needs. They represent pragmatism, which measures truths on the basis of their usefulness: whatever serves our ends is true. The great problems which have tormented humanity from time immemorial are thus set aside as though they did not exist. Empirical tendencies, we learn, prevail all over the country: "The fundamental characteristic of Canadian philosophers is above all the profound need to remain tied to the surrounding reality" (44). They, in fact, engage in the dispute about abortion, the rights of the natives, capital punishment, and the like — problems which do not strictly belong to philosophy. One would be tempted to say that they reduce all metaphysics and theology to social morality: the field of practical action. The enthusiasm with which the author speaks of "unity and diversity" and of "nationalism and internationalism" as great values to Canada seems to stretch the point. The image of a "philosophical federation" of diverse and even opposite components can make sense in political science, but not in philosophy, where one strives for unifying principles. There is, needless to say, no national unity without cultural unity.

The author identifies three main currents in Canadian thought: one related to the religious problem; another concerned with the study of nature and the relationship between science and philosophy; the third one dealing with the problem of ethics. From these three major currents there emerges a multitude of specialized areas and



tendencies which constitute the intricate network of Canadian thought. But there is no comprehensive global view, and one wonders how any problems — moral, scientific, religious — can be studied in isolation, outside the context of the whole, as though the mind were made up of individual compartments. The author states: "We can assert that one of the main characteristics of Canadian philosophy, even in its metaphysical constructions, is to remain faithful to the *hic et nunc*, and not to lose itself in all-embracing constructions, which, in an attempt to formulate theories of reality, valid for all times and all places, wind up forgetting the only time in which we live: the present" (57). We are already in the domain of sociology or political science, pragmatically understood. It seems that philosophy is replaced by science and technology, and theory is superseded by praxis.

It is an extremely difficult undertaking to outline an adequate view of a philosophy splintered in all directions and which assumes more and more the character of particular sciences. Rita Melillo's is a pioneer book appearing in Europe, and can serve as an excellent introduction to Canadian philosophy. In sum, the work makes for informative and interesting reading, and it provides a clear picture of the major drives of Canadian thought. Our final remark remains whether a philosophy entirely turned to the solution of practical problems and unconcerned with the deeper anxieties of human existence can be called a philosophy.

Giovanni Gullace, *SUNY-Binghamton*

**Peter Carravetta. *Prefaces to the Diaphora. Rhetorics, Allegory, and the Interpretation of Postmodernity*. West Lafayette: Purdue UP, 1990.**

*Prefaces to the Diaphora*, with its multiple explorations into twentieth-century Italian literature, culture, and theory, with its engaging and complex analyses of a large spectrum of cultural phenomena that range from Nietzsche's *Zarathustra* to the wake of the avant-gardes, and from D'Annunzio's *Maia* and Vattimo's theory of the "pensiero debole" to an investigation of the Vico/Heidegger connection, and with its dazzling mixture of rhetorical style and poetic experiments, leaves little doubt that its author is engaged in a most personal theoretical agenda, searching for dynamic modes of expression and conceptual configurations commensurate not only with a twentieth-century philosophical problematic, the postmodern, but also, and perhaps more importantly, commensurate with his very own immense creative drives. Indeed, of the innumerable scholars selectively working, in the context of the humanities and interdisciplinary cultural studies, in a postmodern mode and on topics of the postmodern, Peter Carravetta is by far one of the most striking ones: both in stylistic experimentation as well as in theoretical force, this book goes much beyond the ordinary postmodern representation. It is an extraordinarily presentable representative postmodern book.

Surely, the volume adopts many of the commonly predictable postmodern codifications: principles of ordering and selection, for instance, whereby a critical essay on a literary text, by D'Annunzio, let us say, is freely placed next to a critical discussion of a theorist, Lyotard, who in turn is freely placed somewhere between

avant-gardes and the philosophical aporias of the "pensiero debole." Moreover, the volume adopts the ineluctably authoritative idols of the postmodern pantheon, and the hierarchical structure into which they are there presently placed, two German philosophers, the anarchic, and vigorously hammering philosopher of a life-affirming will, Nietzsche on the lower echelon, and the brooding, crafty, ruminating, ponderous, and — in the minds of some both embittered and double-handed — philosopher of nothingness, Heidegger, on the upper. The volume's metaphoric systematizations are heavily steeped in the postmodern imaginary and symbolic. To a considerable degree it shares its philosophical, its conceptual framework, its rhetorical tone, its choice of vocabulary, and its predilection for gesturing with Germanic syllables, hyphens, and words printed in cursive all in the service, albeit consciously or not, of a jesuitically rigorous educational program dear to Heidegger's designs: sensitizing the reader, rendered insensitive by the hegemonic operations of western metaphysics, to the materiality of the text. Carravetta's text is Heideggerian, and Heideggerianizing, as it befits a consciously postmodern text. The studies assembled in this volume are for the most part genuine and interested attempts to raise complex questions, to explore, thematize, and formulate the relation of art to philosophy, not a *postscriptum* but a preface, as the title suggests, to the problem of *diaphora*, of the problem of theory or constrainedness to creativity, and creativity to theory. From the very first pages of the book it becomes clear that the explorations of the relation of art to philosophy are not composed by an ordinary academic functionary of the eighties eager to adjust to the postmodern winds that still blow. These are explorations of an artist, of a poet, whose immense creativity, bridled by the historical whims of theory, seeks justificatory and explanatory legitimation. Let me quote a few lines. "A vision haunts Helios. A foreboding of Death; a perception of the limitless horizon of Eternity. A desire to laugh, a desire to cast off the mask. A temptation for the illicit, for the unknown; a temptation to sin. A necessity to say, a need to unveil his own cosmos. Helios wants to strike a deal with Other's langue; he must have a contract, a deed. And from the Earth issues forth the World. Birth of the World" (7) In order to construct a legitimatory and explanatory frame, it might be useful to strike a deal with Heidegger, but I wonder whether legitimatory practices are necessarily at all. Indeed, the volume can be read as a story in which the author concludes an itinerary which began with an exploration of the potential usefulness of Nietzsche's theory of interpretation and Heidegger's metaphysics for a new theory, a journey which eventually ends, as in the final chapter on Vico and Heidegger, with Carravetta's own attempt to create his very own hermeneutics. He quotes Nietzsche at the beginning of his journey: "What returns, what finally comes home to me, is my own self and what of myself has long been in strange lands and scattered among all things and accidents." The dynamically liberatory pulsations present in each chapter are the second reason why I highly value and recommend this book. It is theory in the making, genuine, painstaking, startling and above all sincere: sincere attempts to carve out and create — against the many odds which the Nietzschean and above all Heideggerian paradigm hegemonically imposes on original thinking — something new in the world of critical theory. The heterogeneous, the multiple, the unsettling, the decentered, the unsystematic that characterizes postmodern codifications in the realm of art, philosophy, and culture are interrogated as to their usefulness for a contemporary theory of hermeneutics. We are not treated, as in other



Heideggerianizing critics — such as Philippe Lacoue-Labarthe, or Jean Luc Nancy, who enjoy considerable credit in the U.S. — to the by now monotonously predictable repetition of the end of philosophy, and to the temporal, spatial, and aural imageries of a pleasure-free, barren, and paralyzing philosophical universe monologically rotating on its own leaden axis. Rather, in Carravetta's study, we are treated not to the end but to the beginning of philosophy. With and in the cadences of the dialogic which the author sets out to compose, strings melodize a new poem.

With his desire to accentuate beginnings rather than to rotate on the end of philosophy, and above all, to speak of its possibilities, however anchored in the realm of the hermeneutic and the dialogic, Carravetta decidedly places himself, whether consciously or not, into the "Italian" camp of the postmodern, where philosophers such as Gianni Vattimo, Pier Aldo Rovatti and many others have collaborated, throughout the late seventies and the eighties, in the construction of an original philosophical system generally known under the name of "pensiero debole." This philosophical alternative is, in spite of its tendencies towards the invidualistic, existential, and ontological, and the ethical and practical dimensions such a tendency entails, ultimately community oriented. Celebrating the hermeneutic, the dialogic, and rhetorical dimensions in the structures of late twentieth-century life worlds, always presupposes the existence of structures which constitute in their primary relations not being to nothingness but being to being: a community. As Gianni Vattimo and his school, also Carravetta pursues with his volume the conditions of possibility not of the monologic but of the dialogic, and as Gianni Vattimo, he does it without abandoning the possibility of pursuing, however minimal, a re-Dionysosization of the philosophical camp. That both the "pensiero debole" and Carravetta's theory of the diaphora ultimately refuse to exchange that which is left of the Nietzschean heritage, the pleasure principle, with the solemn Heideggerian promises of nothingness, only enhances their position. It fills it with the sociable, with life. So in contradistinction to some of the representatives of the hegemonic French postmodern camp, who, by indefatigably speaking of the need to renounce philosophy, keep producing philosophical books, Carravetta, more commensurate with the facts, and with the Italian philosophical tradition to which he belongs, works on elaborating a praxis without renouncing philosophy. Yet there is another difference between these two versions of the postmodern, which here I call reductively the French and the Italian respectively. Whereas Lacoue-Labarthe, as in his *Heidegger, Art and Politics. The Fiction of the Political* (1990), to use a publication that is contemporary with Carravetta's, proposes that ethicality matters little in the constraints of communities as long as the philosophy which produces such ethicality states the dangerous precariousness, ontologically and epistemologically speaking, embedded in fictional codifications, which include, among other things, ethics and communities, Carravetta proposes, in particular in his chapter "Towards a Study of Rhetorics and Hermeneutics in Vico and Heidegger," that a theory of the diaphoric, by being ineluctably embedded in a community, is always already wedded to an ethical theory. Both camps, the "French" and the "Italian," harbor an ethical imperative. The former places the ethical outside the community, and the latter firmly within it.

Yet it is precisely here, in the realm of the diaphoric and the dialogical in its relation to ethics, where Carravetta's theoretical position could be strengthened in

the direction of a communicative theory. In the remainder of this review, I will briefly outline that direction. For one, what I would suggest is a critical appraisal of the Habermasian elements of a universal pragmatic, which would add to Carravetta's project a more pronounced and differentiated social and political dimension. And secondly, and more importantly, since he has, when compared with the "French" version of postmodernist thought, as a postmodern theorist immensely profited from his intense selective affinities with the "pensiero debole" in particular, and with the Italian hermeneutic tradition in general, it might be worth his while to stay longer within the parameters of Italian culture and to explore, in connection with Habermasian propositions of communicative action, critical dialogues with the most interesting theoretical work these days put forth in Italy. What I am referring to are the many publications of the community of women-philosophers of Verona, known under the name of Diotima. Against the background or next to these theorists, Carravetta might be tempted to slightly shift his research program, redirect his search for the diaphoric, and play it in the future in a different key. For what Diotima has quietly managed to elaborate over the last ten years or so is a rigorous philosophical system which analyzes social symbolics as communicative processes, and the way in which women are placed outside it as producers, while simultaneously exploring the possibilities of generating new social symbolics in which women are the producers from within. In these communicative processes sender and receiver are not identical, no matter whether the symbolic systems silences women because they are sexually different, or whether women begin to speak their own system because they welcome sexual difference. The enormous theoretical vantage point of Diotima is to have insisted not on identity in communication, but on difference, and on empowering that difference in the context of the social network. The differences among women is the key that generates communicative processes and enables the liberatory path towards a community. As of late, with its *Mettere al mondo il mondo. Oggetto e oggettività alla luce della differenza sessuale*, Diotima has embarked on a new terrain where being in the social world experiments with ways of producing not a social world, but a world to begin with. In this they are harking back to mystical traditions, and to a canon of mystical feminists and powerful women-philosophers who have searched for spaces where the contingencies of being, of time, are magnificently ephemeralized along the stages towards the wholeness of Being. Mystical approaches to the problem of the dialogic is perhaps not what a contemporary theory of communicative practices might have in mind. Yet theories of communicative practices have often made recourse to the realm of art as preeminent for a meaningful social existence, and the foundations of art, of poetry, and the aesthetic have historically lived in the vicinity of concealed and not so concealed mystical theories. Heidegger, indeed, is a case in point. Given that some of the women of Diotima's newly elaborated canon, such as Hannah Arendt, Simone Weil, and Edith Stein, are substantially related to modern philosophical problematics as we know them from Heidegger, and given that some of the practitioners of the Diotima groups have intensely interacted with the Italian hermeneutic and phenomenological tradition of the kind Carravetta has always found inspiring — I am referring to Emanuele Severino, Luigi Pareyson, and Enzo Paci — I would indeed not be surprised if critical dialogues between the theorist of a diaphorics and the theorists of the Diotima group would yield a most productive and exciting philosophical field with little need for postmodern or modern qualifications. In so far



as *Prefaces to the Diaphora* consists of prefaces, exploratory excursions into the embattled area of poetry and philosophy, encounters with Diotima might harbor the secrets of the diaphoric.

Renate Holub, *Massachusetts Institute of Technology*

## Books Received

*Accademie e biblioteche d'Italia*. 58 (51 NS).2 (1990).

Ancona, Vincenzo. *Malidittu la lingua. Damned Language. Poetry & Miniatures*. Ed. Anna L. Chairidakis and Joseph Sciorra. Tr. Gaetano Cipolla. Legas, Pueti d'Arba Sicula/Poets of Arba Sicula, 1. Ser. ed. Gaetano Cipolla. New York: Legas, 1990. Pp. 212.

Barilli, Renato. *Rhetoric*. Tr. Giuliana Menozzi. Theory and History of Literature 63. Minneapolis: U of Minnesota P, 1989. Pp. 164.

Barański, Zygmunt G. and Robert Lumley, eds. *Culture and Conflict in Postwar Italy: Essays on Mass and Popular Culture*. New York: St. Martin's Press, 1990. Pp. 346.

Bendinelli Predelli, Maria. *Alle origini del Bel Gherardino*. Biblioteca dell'Archivum Romanicum, ser. 1, vol. 236. Firenze: Olschki, 1990. Pp. 360.

Bongie, Chris. *Literature, Colonialism, and the Fin de Siècle*. Stanford: Stanford UP, 1991. Pp. 262.

Bottoni, Luciano. *Il teatro, il pantomimo e la rivoluzione*. Saggi di "Lettere Italiane" 40. Firenze: Olschki, 1990. Pp. 348.

Camillo, Giulio. *L'idea del teatro*. Ed. Lina Bolzoni. Palermo: Sellerio, 1991. Pp. 210.

Carugati, Giuliana. *Dalla menzogna al silenzio. La scrittura mistica della Commedia di Dante*. Bologna: Il Mulino, 1991. Pp. 154.

Cavallini, Giorgio. *Studi e note su Foscolo e Leopardi*. Biblioteca di cultura 409. Roma: Bulzoni, 1990. Pp. 213. Lire 26.000.

Comollo, Adriano. *Il dissenso religioso in Dante*. Biblioteca dell'Archivum Romanicum, ser. 1, vol. 235. Firenze: Olschki, 1990. Pp. 154.

Dozon, Marthe. *Mythe et symbole dans la Divine comédie*. Biblioteca dell'Archivum Romanicum, ser. 1, vol. 233. Firenze: Olschki, 1991. Pp. 632.

Eisenblicher, Konrad. *Crossing the Boundaries. Christian Piety and the Arts in Italian Medieval and the Renaissance Confraternities*. Early Drama, Art, and Music Monograph Series, 15. Kalamazoo: Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1991. Pp. 274 + 41 illustrations.

Ficino, Marsilio. *Lettere. I. Epistolarum familiarum liber I*. Ed. Sebastiano Gentile. Istituto nazionale di studi sul Rinascimento. Firenze: Olschki, 1990. Pp. 322.

Glassman, Nina. *Lettere proibite. I Cimenti del principe Vincenzo Gonzaga*. Pleiadi, 41. Ravenna: Longo, 1991. Pp. 182.

Illiano, Antonio. *Per l'esegesi del Corbaccio*. Napoli: Federico & Ardia, 1991. Pp. 104.

Jacoff, Rachel and Jeffrey T. Schnapp, eds. *The Poetry of Allusion. Virgil and Ovid in Dante's Commedia*. Stanford: Stanford UP, 1991.

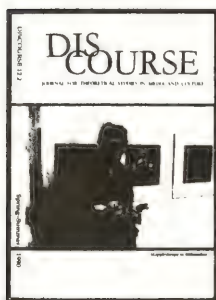


- Javitch, Daniel. *Proclaiming a Classic. The Canonization of Orlando furioso*. Princeton: Princeton UP, 1991. Pp. 206.
- Lectura Dantis Newberryana*. Ed. Paolo Cherchi and Antonio C. Mastrobuono. Vol. 2. Lectures presented at The Newberry Library, Chicago, Ill., 1985-87. Evanston: Northwestern UP, 1990. Pp. 186.
- Marti, Mario. *Critica letteraria come filologia integrale*. Humanitas. Collezione di studi e testi di scienze umane a cura di Mario Marti e Gino Rizzo, VIII. Galatina: Congedo, 1990. Pp. 144.
- Mastrobuono, Antonio C. *Dante's Journey of Sanctification*. Washington, D.C.: Regnery Gateway, 1990. Pp. 279.
- Migiel, Marilyn and Juliana Schiesari. *Refiguring Woman. Perspectives on Gender and the Italian Renaissance*. Ithaca: Cornell UP, 1991. Pp. 286.
- Moroni, Mario. *Essere e fare. L'itinerario poetico di Antonio Porta*. Rimini: Luisè, 1991. Pp. 134.
- Quêtes d'une identité collective chez les italiens de la Renaissance: Alberti, Guichardin, Speroni, Sienne au XVe siècle, le Tasse*. Ed. Marina Marietti et al. Centre interuniversitaire de recherche sur la Renaissance italienne. Vol. 18. Paris: Université de la Sorbonne nouvelle, 1990. Pp. 446.
- Re, Lucia. *Calvino and the Age of Neorealism: Fables of Estrangement*. Stanford: Stanford UP, 1990. Pp. 420.
- Rossetti, Roberto. *La voce della memoria. La discoteca di stato, 1928-1989*. Ministero per i beni culturali e ambientali. Quaderni dell'ufficio centrale e per i beni librari e gli istituti culturali, 3. Roma: Fratelli Palombi, 1990. Pp. 83.
- Sabbatino, Pasquale. *L'eden della nuova poesia. Saggi sulla Divina commedia*. Biblioteca dell'Archivum Romanicum, ser. 1, vol. 242. Firenze: Olschki, 1991. Pp. 230.
- Sacchetti, Franco. *Il libro delle rime*. Ed. Franca Brambilla Ageno. Italian Medieval and Renaissance Studies, 1. The University of Western Australia. Firenze: Olschki, 1990. Pp. 534.
- Sorella, Antonio. *Magia, lingua e commedia nel Machiavelli*. Biblioteca dell'Archivum Romanicum, ser. 1, vol. 238. Firenze: Olschki, 1990. Pp. 264.
- Tamburri, Anthony Julian, Paolo A. Giordano, and Fred L. Gardaphé. *From the Margin: Writings in Italian Americana*. West Lafayette: Purdue UP, 1991. Pp. 468.q
- Urgnani, Elena. *Sogni e visioni. Massimo Bontempelli fra surrealismo e futurismo*. L'interprete, 50. Ravenna: Longo, 1991. Pp. 156.
- Vallone, Aldo. *Strutture e modulazioni nella Divina commedia*. Firenze: Olschki, 1990. Pp. 225.
- Vanini, Giulio Cesare. *Opere*. Ed. G. Papuli and F. P. Raimondi. Biblioteca di scrittori salentini diretta da Mario Marti, I, 1. Galatina: Congedo, 1990. Pp. 626.

# Discourse

THEORETICAL STUDIES IN MEDIA AND CULTURE

Edited by Roswitha Mueller and Kathleen Woodward



## Volume 14, Number 1

**Jean-François Lyotard** "Voices of a Voice" (trans. George Van Den Abbeele) ♦ **Meaghan Morris** "Ecstasy and Economics" ♦ **Kathryn Milun** "(En)countering Imperialist Nostalgia: The Indian Reburial Issue" ♦ **Christina von Braun** "Strategies of Disappearance" ♦ **Gloria-Jean Masciarotte** "The Madonna with Child, and Another Child, and Still Another Child . . . : Sensationalism and the Dysfunction of Emotions" ♦ **Tara McPherson** and **Gareth Evans** "Watch This Space: An Interview with Edward Soja"

**BOOK REVIEWS:** **Susan Willis** *Consumer Culture and Postmodernism* by Mike Featherstone ♦ **James Schwoch** *The Mode of Information: Poststructuralism and Social Context* by Mark Poster ♦ **Tara McPherson** *Feminism and Youth Culture: From Jackie to Just Seventeen* by Angela McRobbie ♦ **Mark Rose** *Contested Culture: The Image, the Voice, and the Law* by Jane Gaines ♦ **Elizabeth Francis** *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde* by Susan Rubin Suleiman ♦ **Marilyn Edelstein** *Sexual Subversions: Three French Feminists* by Elizabeth Grosz

## Volume 13, Number 2

**Lynne Kirby** "Gender and Advertising in American Silent Film: From Early Cinema to the Crowd" ♦ **Maureen Turim** "Viewing/Reading *Born to be Sold*: Martha Rosler Reads the Strange Case of Baby S/M or Motherhood in the Age of Technological Reproduction" ♦ **Roswitha Mueller** "Screen Embodiments: Valie Export's *Syntagma*" ♦ **Robert J. Corber** "Reconstructing Homosexuality: Hitchcock and the Homoerotics of Spectatorial Pleasure" ♦ **Virginia Carmichael** "Death by Text: The Word on Ethel Rosenberg" ♦ **Susan Jeffords** "Performative Masculinities, or 'After a Few Times You Won't Be Afraid of Rape at All'"

**BOOK REVIEWS:** **Bethany Hicok** and **Pamela Lougheed** *Visual and Other Pleasures* by Laura Mulvey ♦ **Andrew Martin** *The Remasculinization of America* by Susan Jeffords ♦ **Linda Mizejewski** *The Women Who Knew Too Much* by Tania Modleski ♦ **Robin Pickering-Iazzi** *Sexual Difference* by The Milan Women's Bookstore Collective ♦ **Linda Schulte-Sasse** *Joyless Streets* by Patrice Petro

### Subscription Information

	Single	Yearly (3 issues)
Individual	\$10.00	\$25.00
Institution	\$20.00	\$50.00
Foreign surface post		\$10.00

Available from Indiana University Press, Journals Division,  
601 N. Morton, Bloomington, IN 47404. Credit card orders  
call 812-855-9449 or fax information to 812-855-7931.



**Rocco Capozzi**

# **Scrittori, critici e industria culturale dagli anni '60 ad oggi**

1991, pp. 176, L. 25.000

Contiene un saggio di Rocco Capozzi, professore di Letteratura italiana presso l'Università di Toronto, sul rapporto tra la critica giornalistica e l'industria editoriale in Italia; inoltre interviste a Almansi, Barilli, Bernari, Briosi, Corti, Eco, Fortini, Frabotta, Giuliani, Gramigna, Leonetti, Luperini, Malerba, Pazzi, Pignotti, Porta, Sanguineti, Spagnoletti, Volponi, sulle questioni all'ordine del giorno nel dibattito letterario italiano di questi ultimi decenni.

To order from:

PIERO MANNI  
Viale Leopardi 66  
73100 - Lecce  
Tel. (0832) 315929 - Fax 54834

THE COURIER  
Via L. A. Bosis (Peretola)  
50145 - Firenze  
Tel. (055) 300010 - Fax 300036

DEPARTMENT OF ITALIAN STUDIES  
University of Toronto  
Toronto, Ontario, Canada M5S 1A1.  
(The cost is \$25)

# New Vico Studies

An International yearbook devoted to the study of the thought of Giambattista Vico and of its affinities with contemporary thought

Editors: Giorgio Tagliacozzo and Donald Phillip Verene

## Volume 8 (1990)

### A FIRST TRANSLATION FROM VICO

Giambattista Vico's "Reprehension of the Metaphysics of  
René Descartes, Benedict Spinoza, and John Locke":

An Addition to the *New Science* (Translation and Commentary)



Donald Phillip Verene

### ARTICLES

The Study of Vico Worldwide and the Future of Vico Studies

Giorgio Tagliacozzo

Vico and the Spanish Rhetorical Tradition

Emilio Hidalgo-Serna

### SELECTED REVIEWS

Giovanna Borradori, ed. *Recoding Metaphysics: The New Italian Philosophy*

Nancy S. Struever

David R. Lachterman. *The Ethics of Geometry: A Genealogy of Modernity*

Carl Page

Michael Krausz, ed. *Relativism: Interpretation and Confrontation*

Marcel Danesi

Gino Bedani. *Vico Revisited: Orthodoxy, Naturalism and Science in the  
"Scienza nuova"*

Gustavo Costa

Ernesto Grassi. *Vico and Humanism: Essays on Vico, Heidegger,  
and Rhetoric* (Abstract)

Donald Phillip Verene

Francisco Sánchez. *That Nothing is Known (Quod nihil scitur)*

José Faur

Leszek Kolakowski. *The Presence of Myth*

John D. Schaeffer

### BIBLIOGRAPHY SUPPLEMENT (1984 - 1990)

#### ATTENTION! Special Offer

To facilitate libraries and individuals wishing to build a full collection of *NEW VICO STUDIES* we offer the complete set of our back issues (Volumes 1-7) at a cost of \$50.00 to those placing a standing subscription for *NEW VICO STUDIES* to begin with Volume 8 (1990).

#### SUBSCRIPTIONS:

Volume 8 (1990) Pre-publication price \$31.95; after 1 September 1991, \$39.95.  
(U.S. Postage Included. Add \$3.00 foreign surface mail or \$6.00 air mail)

Volume 8 (1990) Standing subscription plus back issues (1983-1989), \$81.95  
(Before 1 September 1991; postage included)

Please order from  
Humanities Press  
International, Inc.,  
Atlantic Highlands, NJ  
07716 or call, toll free:  
1-800-221-3845



# GRADIVA

## INTERNATIONAL JOURNAL OF LITERATURE

---

*Editor/Direttore: Luigi Fontanella*

### *EDITORIAL BOARD* (Comitato di Direzione)

J. Alazraki, G. Barberi Squarotti, M. Bonicatti, J. Brody, G. Cambon, D. Della Terza, U. Eco, F. Ferrucci, P. Frassica, C. Fuentes, C. Garboli, A. Giuliani, J. Kott, A. Luzi, G. Manacorda, O. Paz, L. Rebay, E. Sanguineti, H. Slochower, P. Valesio, M. Whitney, A. Zanzotto

### *EDITORIAL ASSOCIATES* (Comitato di Redazione)

H. Allentuch, J. Baumel, G.P. Biasin, C. Blum, F. Cavallo, V. De Caprio, S. Gavronsky, M. Grimaud, O. Haac, M.L. Lentengre, M. Lunetta, D. Marcheschi, S. Martelli, F. Piemontese, G. Pizzamiglio, L. Reina, A. Rizzuto, A. Serrao, S. Squier

*Managing Editor:* Sylvia Morandina

GRADIVA is an international journal of literature that focuses on literary criticism and theory. In addition to contributions (essays, notes and reviews), GRADIVA also publishes in each issue a section dedicated to creative texts.

All contributions are published in English or Italian. Literary works written in another language must be accompanied by an English translation.

All materials, including books sent in for review, must be sent to the Director of the journal and are non-returnable. All matter printed by GRADIVA is copyrighted and written permission must be given by the Director for publication elsewhere. Address all inquiries, materials and subscriptions to:

#### USA:

GRADIVA  
Department of French and Italian  
State University of New York  
at Stony Brook  
Stony Brook, NY 11794-3359 USA  
Telephone: (516) 632-7440, 632-7433.

#### ITALY:

Editorial Office:  
VIA Monte Meta 12-00139 Roma  
Administration and Book Review:  
VIA XXV Luglio 4-00040  
Monte Porzio C. (Roma), Italy

Subscriptions: GRADIVA is a non-profit journal. Annual subscription is \$15 for individuals; all institutional (USA) and all overseas and foreign subscribers (both private and institutional) \$25. The journal owes its existence solely to subscriptions and donations. All contributions, donations and subscriptions are tax-deductible.

*Cover design by Diane Evanac*  
*Copy Production by Mary Masciopinto*

© GRADIVA, INC. 1987

# NOVILUNIO

RIVISTA DELLA POESIA ITALIANA

1991

La rivista pubblica poesie originali e riedizioni di testi,  
saggi di teoria e critica poetica, recensioni.  
La rivista uscirà nell'autunno di ogni anno.

Per informazioni scrivere a

Emilio Speciale

The University of Chicago

Dept. of Romance Languages and Literatures

1050 East 59th Street

Chicago, IL. 60637





# ***DIFFERENTIA***

## ***review of italian thought***

No. 5 (Spring 1991)

—A GENERAL ISSUE—

F. Crespi: *Cultural Changes and the Crisis of Politics in Post-Modern Society*  
M. Perniola: *Enigmas of Italian Temperament*  
R. Genovese: *A Systems Approach to Intersubjectivity*  
F. Garritano: *Toward a Critique of Girard's Model of Analysis*

Collins & Milazzo: *Everything Changed More than Once*  
Pagliasso, Bellasi, Ghiazza, Antinucci: *Recent Works*  
Paul Vangelisti: from *The Book of Life*

S. Benvenuto: *Psychoanalysis and Hermeneutics*  
R. Luperini: *On Symbol and Allegory in Benjamin*  
D. Tabbat: *The Seductive Eye: On Longhi*  
S. Scarantino: *Special Bodies*

—REVIEW ARTICLES—

R. Holub: *The Politics of "Diotima"*  
R. West: *"Pudore": The Theory and Practice of Modesty*

Mario Perniola: *Primordial Graffiti*  
A. Biancofiore: *Recent Works*  
P. Verdicchio: *The Enigma of an End*

—BOOK REVIEWS—

A. Carrera on *Minima Temporalia* by Marramao; G. Patella on Vico's *Institutiones Oratoriae*; J. Reich on *Fascism in Film* by Landy; N. Harrowitz on *The Italians and the Holocaust* by Zuccotti; M. Gallucci on *Guglielmo e Matilde* by Muraro.

FORTHCOMING TOPICS: No. 6: *The Presence of German Thought*; No. 7: *The Heritage of the Left*; No. 8: *Italian Philosophy Today and Yesterday*. Each issue will also feature writings in other areas, art and art criticism inserts, poetry, book reviews.

LEONARDO SEBASTIO

# STRUTTURE NARRATIVE E DINAMICHE CULTURALI IN DANTE E NEL «FIORE»

Le due parti in cui s'articola il volume  
hanno l'unico scopo  
di individuare i modi con cui gli elementi  
dell'intenzione, della cultura, della tradizione letteraria,  
della storia,  
alle quali lo scrittore fa riferimento,  
si connettono e si articolano  
nella *fabula* della *Divina Commedia*  
e nel *Fiore*.

In un sottinteso confronto  
vengono separatamente analizzate le dinamiche  
del pensiero dantesco  
in *Purgatorio VI* e in *Paradiso II*,  
e quelle dell'autore  
del *Fiore*  
in un parallelo gruppo di sonetti.

**Biblioteca dell'«Archivum Romanicum», serie I, vol. 229**  
1990, cm. 18x25,5, 320 pp. Lire 54.000  
[ISBN 88 222 3726 9]

CASA EDITRICE



LEO S. OLSCHKI

✉ Casella postale 66 • 50100 Firenze

☎ 055 / 6530684 • Telefax 6530214



ENZO ESPOSITO

# BIBLIOGRAFIA ANALITICA DEGLI SCRITTI SU DANTE

(1950 - 1970)



L'opera si pone a continuazione di precedenti repertori compilati da Niccolò Domenico Evola, Hélène Wieruszowski, Aldo Vallone. Con le sue circa 9200 voci distribuite in 14 sezioni (*Testi di consultazione; Raccolte e antologie; Scritti complessivi; Scritti biografici; Ambiente e tradizione culturale; Cultura, pensiero, spiritualità di Dante; Arte in Dante; «Divina Commedia»; Opere minori; Studi sui manoscritti e sulle edizioni a stampa; Studi su commenti e commentatori; Studi su illustrazioni e illustratori; Studi su traduzioni e traduttori; Fortuna e storia della critica*) offre un quadro ben ricco del culto di Dante nel mondo.

A scorrere la fitta trama bibliografica, guarnita per lo più di convenienti essenziali «abstracts», si colgono i tratti sicuri di un disegno critico, in cui con netta evidenza s'intrecciano umori e giudizi, ricuperi e proiezioni, consolidamenti e conquiste (ma possono anche cogliersi certi criteri segnaletici e descrittivi ormai correttamente affidabili nell'esercizio della pratica di ricerca).

A completamento (e a parte) si trovano gli indici dei periodici consultati, degli autori e degli argomenti, indici che portano a calcolare peso e spessore del lavoro bibliografico, l'intelaiatura di echi, agganci e riferimenti tutta propria del dispositivo specifico d'una registrazione esclusiva.

***Dantologia, vol. 1***

1990, cm. 17x24, 4 tomi di compl. XXVIII-1474 pp.

Lire 320.000 [ISBN 88 222 3724 2]

CASA EDITRICE



LEO S. OLSCHKI

Casella postale 66 • 50100 Firenze

☎ 055 / 6530684 • Telefax 6530214



# DANTE

THE  
JOURNEY  
OF OUR  
LIFE

*WRITTEN AND NARRATED BY*

**ROBERT HOLLANDER**  
**PRINCETON UNIVERSITY**

A VIDEO FOR CLASSROOM USE \$79.<sup>95</sup>

RYAN MCCARTHY PRODUCTIONS 609/924-1199  
228 Alexander Street Princeton, New Jersey 08540



The University of North Carolina at Chapel Hill  
Greenville Studies  
in Romance Languages and Literature

The Department of Romance Languages and Literature at the University of North Carolina at Chapel Hill sponsors a field study in Greenville and its surrounding area. Usually one student is a native and fluent speaker of French, Italian, Portuguese, and Spanish. The other student is a native and fluent speaker of French, Italian, Portuguese, Spanish, and a second language.

Students study the history, culture, and life of the Greenville area. They also study the history and life of the Greenville area.

Field Studies. The Department of Romance Languages and Literature sponsors field studies. For the purpose of field studies, students are assigned to study the history and life of the Greenville area.

Library. The University of North Carolina at Chapel Hill has a library of 1,500,000 volumes. The library is one of the largest in the United States. The University of North Carolina at Chapel Hill has a library of 1,500,000 volumes. The library is one of the largest in the United States.

Field Studies and Training. Students study the history and life of the Greenville area. They also study the history and life of the Greenville area. They also study the history and life of the Greenville area.

Department. Any person who is interested in the Department of Romance Languages and Literature may be admitted by writing to The Graduate School, Department of Romance Languages and Literature, 100 S. 10th St., Chapel Hill, N.C. 27515. The Department of Romance Languages and Literature is one of the largest in the United States.

# **AdI**

## **Annali d'Italianistica**

**volume 1 (1983), Pulci and Boiardo**

**volume 2 (1984), Guicciardini**

**volume 3 (1985), Manzoni**

**volume 4 (1986), Autobiography**

**volume 5 (1987), D'Annunzio**

**volume 6 (1988), Film and Literature**

**volume 7 (1989), Women's Voices**

**volume 8 (1990), Dante and Modern American Criticism**

**volume 9 (1991), Italy 1991:**

**The Modern and the Postmodern**

**volume 10 (1992), Images of Columbus and the New  
World in Italian Literature**

Subscription rates. Domestic: Regular \$12; institutions \$19; back issues: add \$3 for postage. Foreign subscribers: \$21. Checks in U. S. currency should be made payable to *Annali d'Italianistica*. Address all correspondence to: The Editor, *Annali d'Italianistica*, The University of North Carolina at Chapel Hill, NC 27599-3170. Shipping date: First week of December.